Studienblätter eines Musikers

von

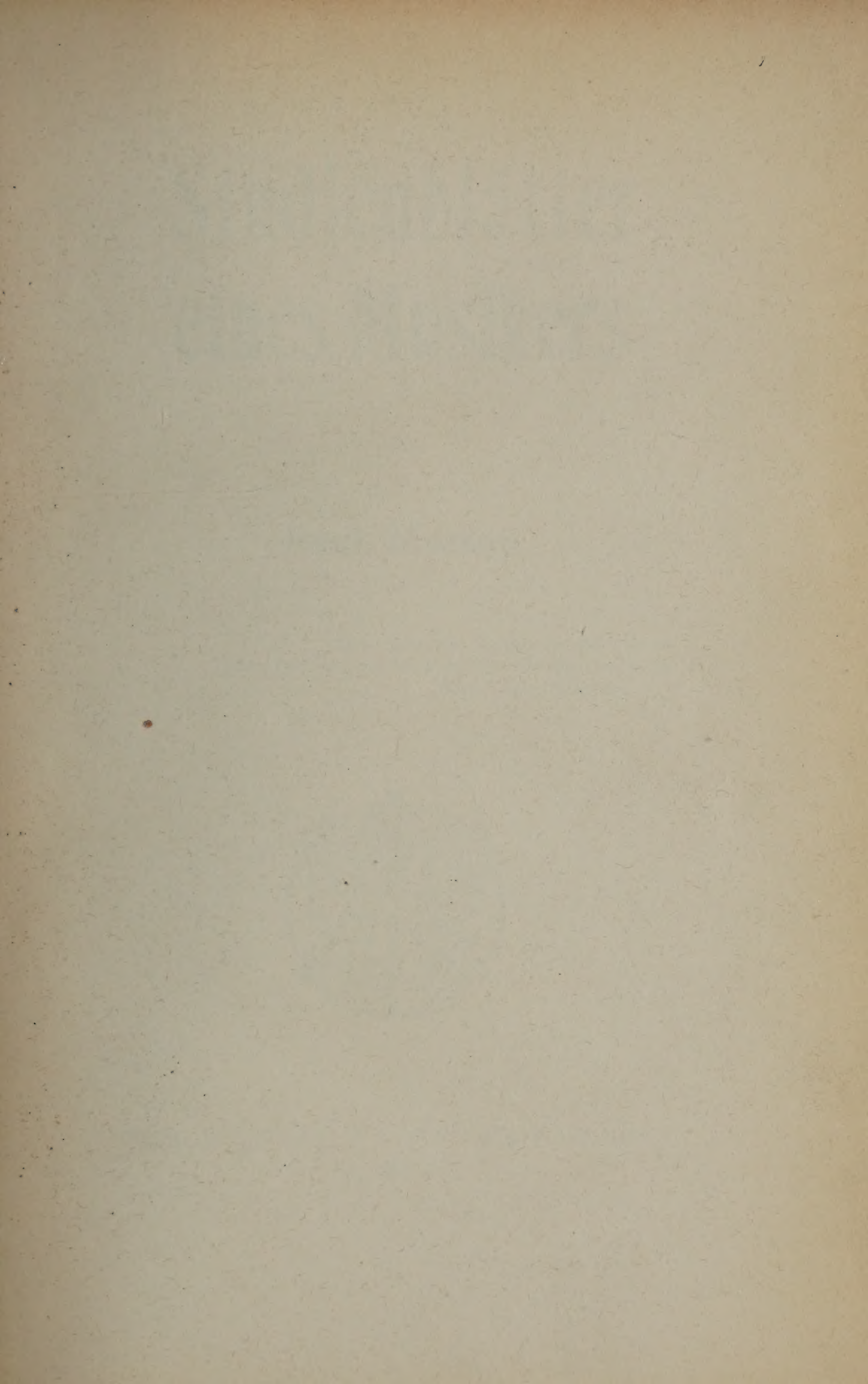
Paul Marsop

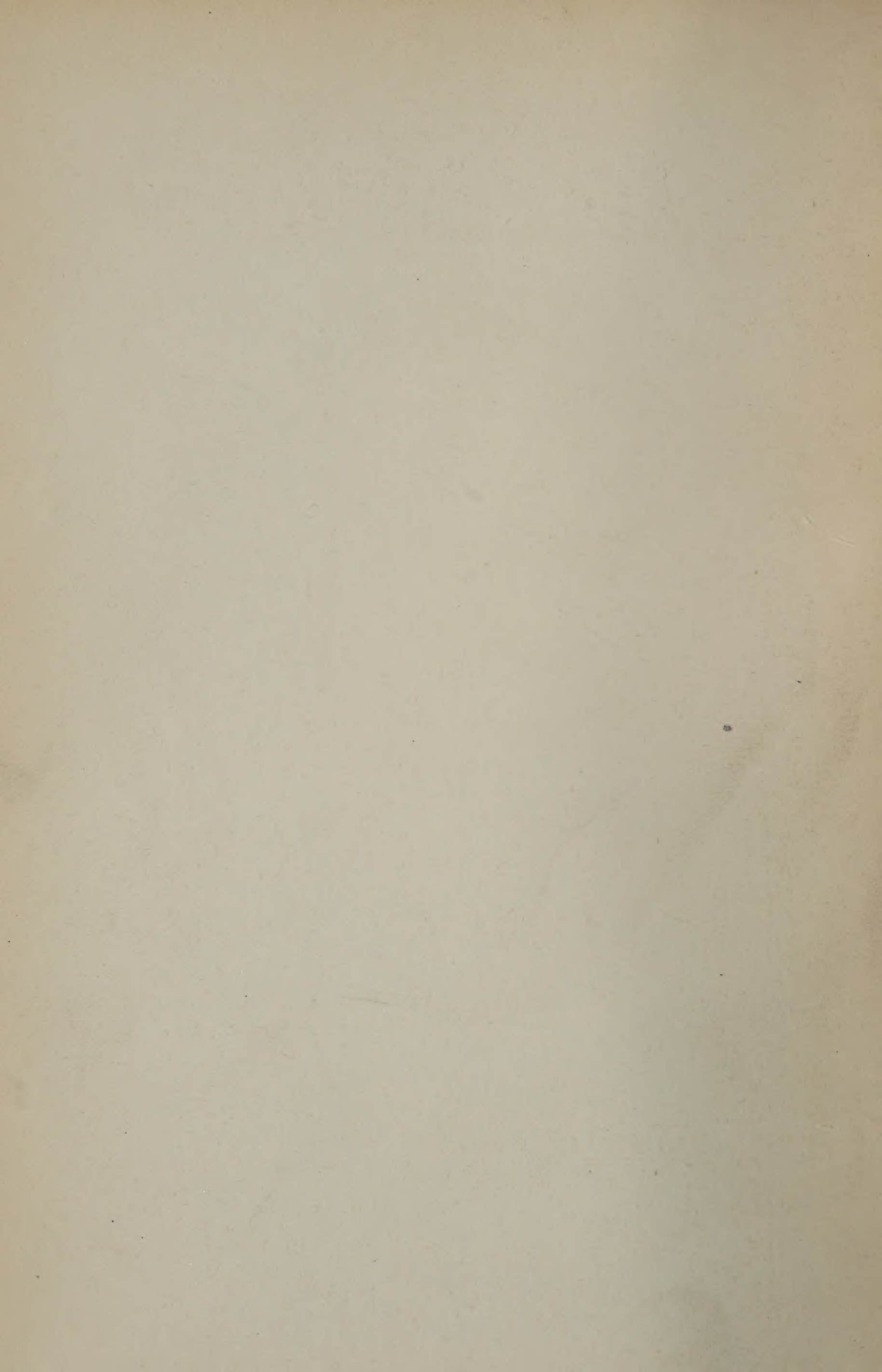
Verlegt bei
Schuster u. Loeffler
Berlin u. Leipzig



No. 4046.164
THE TRVSTEES OF THE
PVBLIC LIBRARY
OMNIVM
LVX
CIVIVM
MDCCCLII
MDCCC
LXXVIII
OF THE CITY OF
BOSTON
1852 : 1878







Studienblätter eines Musikers

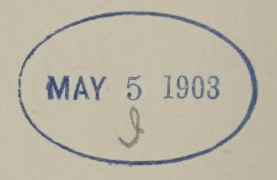
von

Paul Marsop

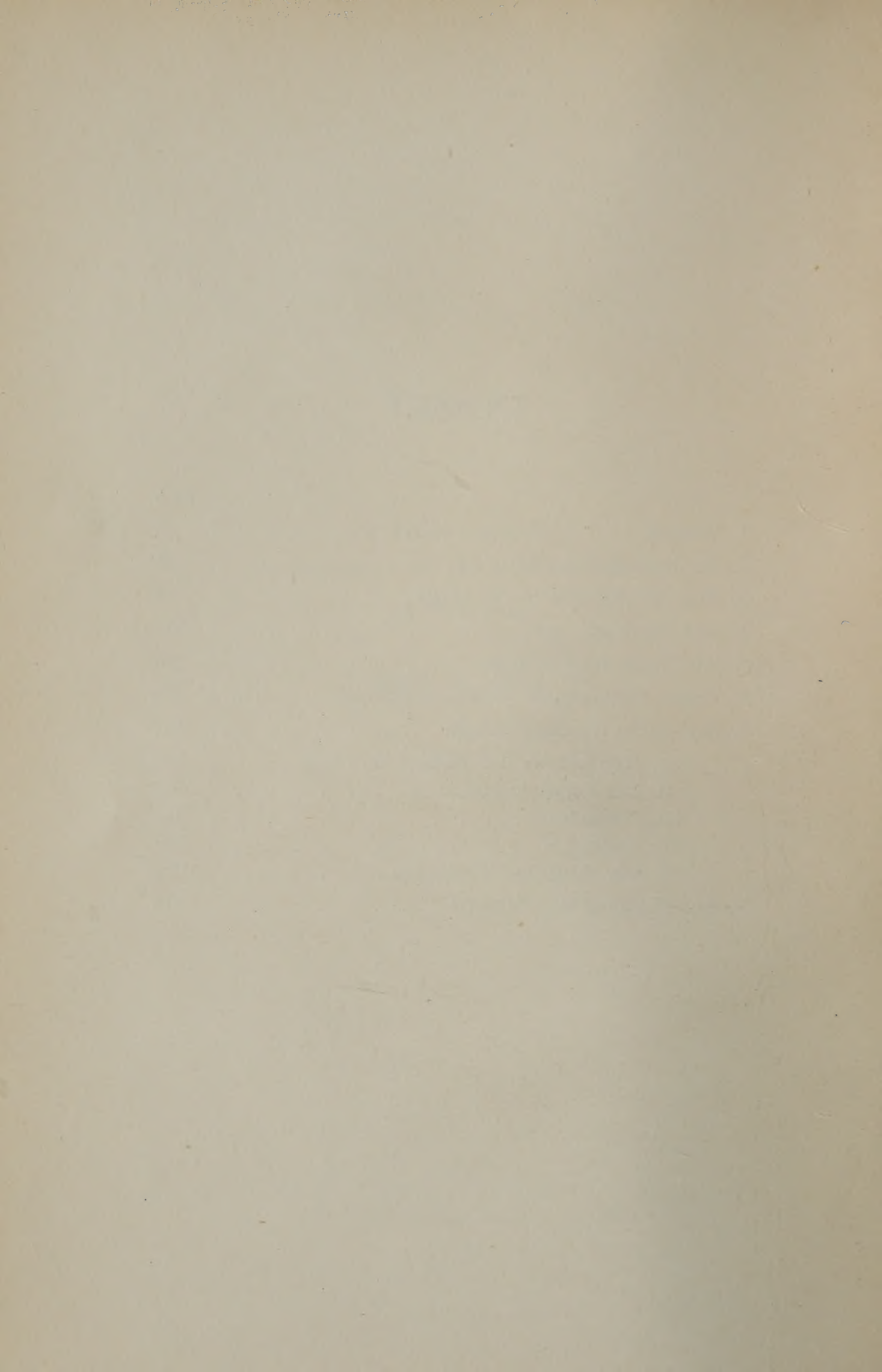
„Mein Kind, was werden wir nun sprechen?"
„Die Wahrheit, die Wahrheit, wär' sie auch Verbrechen!"
Mozart, Die Zauberflöte.



Verlegt bei Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig
1903.


MAY 5 1903

INHALT



Vorspiel

Spätnachmittag. Die Sonne war schon etliche Zeit hinter den zackigen Bergen hinabgesunken, die das enge Thal im Westen einschliessen. Noch ein mattes Nachleuchten auf den gegenüberliegenden grauen Felswänden; dann zog ein grosses friedsames Schweigen in die Landschaft ein. Die Natur ging zur Rüste. Zwischen den knorrigen Olivenstämmen, deren oberes Zweig- und Blattwerk bewegungslos, wie in feinem Metall ciselirt, dem mattblauen Himmel entgegenragte, wanderte ich geruhig dahin, beim schwindenden Licht nach den letzten, verlorenen Herbstblumen ausspähend. Tiefer lagerten sich schwere Schatten; kaum dass die roten Köpfchen der Hagebutten noch ein wenig aufleuchteten. Seltsam schien es sich hinter Hecke und Baum zu regen. Verschlungene Wurzeln quollen über den Pfad, Schlangen gleich, die im beginnenden Dämmer auf Beute zu schleichen sich anschickten. Aus den Höhlungen der zerfressenen Stämme glaubt' ich spöttisches Kichern zu hören. Das Aufschlagen der Steinbrocken, die der Tritt des Einsamen über den Abhang hinabschleuderte, weckte ein wunderlich nachhallendes Echo. So,

dacht' ich in meinem Sinn, wenn Du jetzt keinem Gespenst begegnest, ist's Dir niemals beschieden, mit Geistern Zwiesprach zu pflegen. Lässig schritt ich einem Hügel zu, auf dessen Kuppe ich noch ein wenig zu rasten gedachte. Da hockte auf einer halb umgestürzten Bank, den wolligen Kopf in die breiten Hände gedrückt, Unverständliches in einen zottigen Bart murmelnd, ein gnomenartiger Gesell. Als ich näher herankam, bemerkte ich zu meiner Verwunderung, dass eine qualmende Pfeife gegen eines seiner Beine gelehnt war. Und wie ich ganz nahe herzutrat, sah ich, dass ich gar keinen Waldgeist vor mir hatte, sondern meinen Freund, den Franz Xaver aus München.

Er stiess ein behagliches Grunzen aus, das wie eine Begrüssung klingen sollte. Dann streckte er mir allgemach seine knollige Rechte hin und fragte in seinem gedehnten, singenden Ton:

„Bist auch wieder da? Hätt' schon was G'scheit'res daherkommen können, wie der Fretter."

Ich muss ihn schon hochdeutsch sprechen lassen, den Xaver. Seine Wiege stand rechts der Isar, in der haidhauser Vorstadt, und wie die meisten derer, so sich dieses Vorzugs rühmen können, pflegt er seine Rede mit solch saftigen Kraftausdrücken zu spicken, dass sie in gedrucktem Zustande das schönste Papier durchfressen würden, welches ein gutgelaunter Verleger einem armen deutschen Schriftsteller in Gnaden bewilligt.

Xaver rollte sein rundliches Ich bedächtig auseinander, that einen mächtigen Zug aus seinem Privatschlot und fragte: „Magst sitzen?“; machte aber dabei keine Miene, mir von der arg zersplitterten Bank, die sich unter seinem Gewicht bog, ein Fleckchen einzuräumen.

„Dank schön. Ist mir zu kühl.“

„Auch recht. Kannst mit mir gehen. 's wird frisch angestochen bei mir im Quartier drunten, um halber acht. Kriegst auch einen süffigen Rothen. Doch halt: Bist allein gekommen? Ist's so, dann haben wir nichts miteinander zu thun. Also: hast den Wisch fertig?“

Ich, mit einem aus der Tiefe geholten Seufzer der Erleichterung: „Ja, Liebster, der Wisch ist ausgeschrieben. Ich bin am Lesen der Korrektur. Der Teufel hol's! Angebliches Nachdenken und mechanisches Aufpassen in Einem. Wie wenn man an zwei Zimmerwänden zugleich hinaufkriechen müsst'. Also demnächst bringt's Dir die Post. Wenn Du Dich aber auf eine Widmung spitzt, täuschst Du Dich arg. Soll ich Dich etwa noch andichten, dickes Ungeheuer?“

Franz Xaver stiess einen Laut aus, ungefähr wie das tiefste Getön einer Basstuba.

„Nein, Alter, meine ottave rime spar' ich mir für eine bessere Gelegenheit auf. Genug für Dich, dass Du wieder auf eine Weile von fremdem Fett zu zehren bekommst.“

Dies ist nämlich seit einigen Jahren Franz

Xavers hauptsächliche Beschäftigung, obwohl er, als mordsgescheiter Kerl, zweimal so viel Wissen und mindestens dreimal so viel Menschenkenntniss besitzt wie ich, und es daher um ein gut Theil besser als ich verstände, seine Mitmenschen auf schriftlichem Wege in einen gesunden Aerger hineinzutreiben und mittels dieser zweckmässigsten aller Methoden sie zu eigenem Nachdenken über Kunst- und andere Dinge kräftig anzustacheln. Ein studirter Herr und wohlbestallter Doktor, wurde er zu unser aller Erstaunen nicht Gymnasial-, sondern Volksschullehrer, weil er, wie er sagte, es nicht mit jungen Affen zu thun haben wollte, sondern mit frischen Menschenkindern. Als er aber unversehens einen für seine Anschauungen grossen Lotteriegewinn machte, lockte es ihn doch, die weite Welt zu sehen, und so gab er sein Amt auf. In die Heimath zurückgekehrt, vernarrte er sich in ein wunderliebes Malertöchterlein, brachte aber, obwohl sonst ein leidlicher Philosoph, doch nicht den Humor auf, um einen Korb zu verwinden, den das zierliche Geschöpf dem ungefügen Mann an seine mächtige Nase gehängt hatte — alle klugen Leute haben grosse Nasen, wie Ihr wisst. Franz Xaver schmollte mit München, zog südwärts, siedelte sich an der Nordspitze des Gardasees an und wurde auf seine Art zum Epikuräer, das heisst, mästete sich ein Ränzel an, trank abwechselnd viel Bier und viel und guten Tiroler, wobei er über beiderlei Getränk schimpfte, und tyrannisirte uns wenige

Freunde, die ihm treu blieben. Verdriesst uns jeweilig seine Bärenhaftigkeit, so halten wir doch an ihm fest. Denn er ist „auch Einer“ und lässt den Anderen immer was lernen. Allerdings treibt er uns mit seinem starken Eigenwillen in manche Dummheit hinein.

Also Franz Xaver und ich stolperten und talpten mitsammen über die Oliventerrassen abwärts. Derweil ging das Examen weiter:

„Hast endlich beigegeben. Schlimm genug, dass Du mich so lang warten liessest. Weisst ja, dass ich keine Zeitschriften und Zeitungen lese. Kann den Dunst und Dampf der Belletristik nicht ausstehen, und noch weniger den der Politik.“ Bei Letzterem nickte ich und stimmte von Herzen zu. „Musst mir's also schon in Buchform zuführen, wenn ich was von Dir lesen soll. Hast Dich natürlich wieder ganz unnütz geplagt, Alles von Grund auf umgearbeitet, für die . . . . . ., die blöden.“

„Ja, Xaverl. Im Grunde interessirt mich ein Thema nur, so lang' ich an ihm bastele und schreibe. Liegt dann das Gedruckte vor mir, so schaut's mich gar fremd an, wie etwas, das nicht mehr zu mir gehört, weil ich's durch ein Stückerl innere Entwickelung überwunden. Wie ein ungerathen, unverbesserlich Kind, das ich auf immer verstiess, da ich nichts mehr mit ihm gemein hab'. Soll ich's dann noch einmal vornehmen, so geschieht das immer mit Widerwillen. Zum mindesten muss ich mir einen weiteren Rahmen aufspannen, das Objekt

in andere Beleuchtung rücken, meine Farben auf veränderte Art mischen. Auch stell' ich dann gern einmal das Ganze auf den Kopf. Denn: erstens giebt es dabei allerhand feine Verkürzungen und Ueberschneidungen, die leidlich kunstgerecht zu zeichnen es einen hier und da reizt. Zweitens hat jede Kehrseite ihre Medaille. Drittens kann nur der recht vernünftig sein — so vernünftig, wie's das Leben nun einmal leider verlangt — der auch ungeachtet seiner grauen oder längst nicht mehr vorhandenen Locken sich nicht schämt, gelegentlich ein paar herzhafte Purzelbäume zu schlagen. Dulce est desipere in loco. Und überhaupts, was geh' ich mich an?"

Franz Xaver erwiderte gar nichts, gab mir jedoch einen so starken, freundschaftlichen Rippenstoss, dass ich auf dem inzwischen abschüssig gewordenen Steig beinahe hingekollert wäre.

„Mit ganzer Ernsthaftigkeit gesprochen, Franz, soweit das unter zwei Leuten möglich ist, auf denen das Leben fast schon fünfzig Jahr kräftig herumgetrommelt hat, und die deshalb all' dem Streiten und Ereifern über Kunst und Fortschritt mit dem Lächeln des Resignirten begegnen. Wenn die mit der Lupe auf die Jagd nach Widersprüchen ausgehenden Schulmeister sich irgendwo anhaken, übersehen sie dann zumeist nicht, dass scheinbare Widersprüche oft nothwendige Komplementärfarben in unseren Ansichten, in unserem literarischen und anderweiten Charakter sind?"

„Brav, Paulus; sprichst ausnahmsweis' g'scheit."

„Und wenn man dem Gelehrten, dem Staatsmann das Recht zugesteht, die gute Erkenntniss durch die bessere zu ersetzen, wenn jedweder ernstlich an sich Arbeitende das Recht darauf hat, sich quantum satis umzuhäuten, warum denn der Kritiker nicht?"

„Bist ja gar kein Kritiker!"

„Dem Himmel sei Dank, nein. Ist mir auch nur so herausgefahren. Will allein im Erkennen lernen, mir von Eindruck und Empfindung Rechenschaft ablegen."

„Warum schreibst Du denn?"

„Steht Dir grad an, mir die Frage zu stellen, wo Du doch alleweil hinter mir her bist, dass ich was schaff', und mich herumscheuchst wie der Gottseibeiuns die armen Seelen im Fegfeuer. Weisst', der Mensch muss was haben, woran er sein Herz hängt."

Franz Xaver stöhnte.

„Also eine Frau, eine Geliebte, ein paar ungerathene Rangen, einen Pudel, den er im Sommer dreimal scheeren lässt — oder wie Du, Deine Pfeife und das berechtigte Elementarvergnügen an einem guten Tropfen."

„Hast doch Deinen Klimperkasten."

„Zugesperrt. Ist eine Eselsbrücke zur Musik. Auch sollen die Gesellschaftsprotzen keinen Vorwand haben, mich einzuladen, damit ich gelang-

weilten Mitgästen aufspiele — und mir hinterher die drei Brosamen vorrechnen lassen muss, die ich aus Anstand herunterschluckte."

„Bravo! Also wie stärkst Du Deinen Herzmuskel?"

„Indem ich mir meine Puppenstube aufbaue und ausschmücke."

Soweit ich's bei der hereinbrechenden Dunkelheit erkennen konnte, zog der Franz Xaver eine Grimasse. Er unterbrach mich mit unwirschem Ton:

„Deine Puppenstube?"

„Ausreden lassen. Jawohl. Wir haben alle unsere Puppenstube — die ausgenommen, welche fähig sind, sich zu betäuben, und von einem Wein- und Weiberrausch zum andern taumeln. Wir müssen uns suggeriren . . ."

„Sprich deutsch!"

„Hab' die Güte, mir mit was Zutreffenderem einzuhelfen, wenn Du kannst — Sprachreinigungswurstler, Du! Im Grund giebt es gar nichts oder so gut wie nichts wirklich Wichtiges in unserem Erdenleben. Dessen werden wir uns recht bewusst, wenn der Tod in unseren engeren Kreis tritt oder schweres Leiden sich an uns selbst heranschleicht. Wie nun ein Dasein ertragen, das allemal im Nichts, im Sande verläuft, und von dem uns Keiner sagen kann, ob es eine Fortsetzung haben werde? Indem wir uns an etwas festsaugen, bis wir mit ihm zu verwachsen scheinen, es mit unserem Besten pflegen

und nähren, soviel ernste Arbeit in Sinnen und Sorgen, in Ueberwindung selbstquälerischer Zweifel und leidenschaftlicher Hingabe daran wenden, bis wir uns eingeredet haben, es wär' was, wär' von Wichtigkeit für die Kultur und für das, was die Optimisten Fortschritt der Gesittung nennen, wär' unentbehrlich für Wohlfahrt und Glück der Menschheit. Wie ein besserer Schauspieler, der sich mit einer zugleich schweren und schlechten Rolle so lange geplagt hat, bis er ihr den Schein des Individuellen gegeben — und der nun mit schielender Logik sich und Anderen vorstellt: das, womit er sich so lang und streng gequält, das müsse doch an sich von einiger Bedeutung sein. Nichts ist's. Denn wenn wir verschwinden oder den Hobel hinlegen, verschwindet es mit uns. Dass wir uns aber, wenigstens zeitweise, einschmeicheln können, es wär' was: darin liegt unsere Rettung. Wir mögen's Schwimmgürtel, Balancirstange oder sonstwie nennen: wenn wir diese Selbsttäuschung nicht fertigbringen, versinken wir in den Fluthen oder stürzen mit zerschmettertem Schädel auf's Pflaster. Siehst Du, Bester: in einem höheren Sinne ist es das, was der Ibsen die Lebenslüge heisst. Früher nannte man's Illusion — und da klang's schöner. Aber es war das Gleiche. Immer die Puppenstube, in der man, als ewiges, grosses Kind, jede Woche die Wände aus- und umtapezirt, jeden Morgen die kleinen Möbel abstäubt, am Fensterbrettchen Miniatur-Pflänzchen einsetzt und

nicht wenig stolz ist, wenn sie thatsächlich um einen Zoll gewachsen sind. Je nachdem Einer nun diesen putzigen Mikrokosmos in blauen oder grünen Tönen hält, mit geschwungener oder vieleckiger Schnitzerei versieht, nennt er das: Politik, Wissenschaft, Kunst, Kritik. Die Ställchen der Tageskritik sind freilich besonders eng, dumpfig und gleichen dazu einer Tretmühle. Deshalb mocht' ich mich dort schon gar nicht einsperren."

„Halt," donnerte Franz Xaver so energisch, dass zwei alte Weiblein, die uns entgegenkamen, mit den Köpfen zusammenfuhren. „Pause! Hab' ich Dir nicht untersagt, lange Reden zu halten! Und bin ich ein Wickelkind, dass man mir jeden Löffel Brei einzeln eingeben muss?"

Ich wollt' ihm noch in der Eile entgegnen, im langjährigen Umgang mit dem deutschen Leser hätt' ich mir eine von Selbigem beanspruchte, mir von Natur fremde und wenig sympathische, schrittweis' vorspazierende Methodik angeeignet. Denn wenn eben der deutsche Leser Jemand einen Schritt rückwärts thun sähe, würde er schwindlig, und wenn man ihn an der Hand packte, um mit ihm über einen Graben zu springen, fasste ihn die Angst an. Xaver aber verschloss mir, ehe ich's hindern konnte, mit seiner schweren Hand fest den Mund, hing sich in meinen Arm — wir waren inzwischen auf die ein Stück eben fortlaufende Fahrstrasse gelangt — und stapfte so schnell weiter, als es ihm bei seinen kurzen Beinen möglich war. Fünf

Minuten später sassen wir in einer gemüthlichen Osteria, dem Stammquartier meines Freundes, zwei Gläser mit funkelndem, rothem Monte Brione vor uns. Der Franzl erhob sein Glas, schmatzte ein weniges mit den breiten, glänzenden Lippen und sagte:

„Stoss' an, Du sündhafter Narr. Verdienen thust's nimmer, dass Du so einen guten Tropfen verschmeckst. Wann Du Dich aber gestärkt hast, hernach kannst weiterreden. — Die Schreiberei mag hingehen. Aber warum muss das Zeug gedruckt und wieder umgedruckt werden?"

Diesmal ging ich nicht in die Falle, erwiederte vielmehr seelenruhig: „Weil's der Industrie bei uns schlecht geht, insonderheit den Papier- und Tintenfabrikanten. Denen muss man aufhelfen. Weiter hat's keinen Zweck. Nun halt' aber Du Stich! Warum hast Du so lang in mich hineingepfeffert, bis ich Dir, um endlich meine kaiserlich deutsche Ruh zu haben, den Willen that, die einzelnen Stücke einschmolz und wieder auseinanderwalzte und behämmerte?"

„Weil jeder Mensch sein Testament machen soll, und jeder Schriftsteller alle fünf Jahre. Der Ordnung wegen, um die auch der Zigeuner nicht ganz herumkommt. Auch wenn nicht viel zu hinterlassen ist. Brauchst nicht aufzubegehren. Ist nämlich nicht nöthig, dass Dir die jungen Herrlein Deine zweiundeinhalb Gedanken noch hinterrücks ausschreiben und dabei nicht einmal „Vergelt's der

Himmel“ sagen. Musst Dich dagegen schützen. Wolltest aber vorhin noch von der Systematik reden!“

„Dass sie das Gewitter erschlüg’! Der Maler, der ein Motiv ausarbeitet, der Poet, in dem ein Gedicht, ein Roman der sinnlichen Erscheinung entgegendrängt, der Musiker, in dessen Seele ein innerlich Singen und Klingen anhebt: sie alle gestalten ihr Werk jedesmal anders, just wie’s der grad ergriffene Stoff fordert. Unsereiner aber soll, woran er auch nur herumdenkt und phantasirt — denn auch wir dichten uns unser Königreich zusammen, wenn anders wir ein bisserl produktive Kritik schaffen — Unsereiner soll für alle Zeit brav und bieder das Schema W, Unterabtheilung X ausfüllen, wie ein Schreibsklave im Bureau? Fiele mir ein! Jeder Stoff hat sein eigen Gesicht: darnach wird er behandelt. Ferner auch darnach, ob mir bei der Arbeit die Sonne auf den Schreibtisch scheint, oder der Regen gegen die Scheiben prasselt. Auch ich hab’ das Recht auf Stimmung. Und wenn ich grad gelaunt bin, meine unmaassgeblichen Glossen in Versen niederzuschreiben, so geschieht’s. Weil’s mich freut. Basta. Bum. Aergern sich darob die Methodiker: um so besser!“

Franz Xaver hatte derweil die erste Flasche leergetrunken und nach einer weiteren gerufen. Er stellte sie aber gleich vor sein Gedeck hin und meinte, es gäbe nur eine rechtmässige Arbeitstheilung: die einen sollten schuften, und die anderen

sich's wohl sein lassen. Ich dacht', ich käm' nun zur Ruhe. Doch er hatte noch ein paar Fragen in Bereitschaft.

„So, wenn Du denkst," meinte er, „dann gehörst' wohl doch nicht zu den Selbstgerechten, die auf der Objektivität herumreiten, wie ein Bub' im Karussell auf dem hölzernen Gaul?"

„Ginge mir auch noch ab," erwiderte ich.

„Gelt, magst', dass ich was lese?"

„Nur zu."

Ich zog ein graues Heft mit rothem Rand aus der Tasche und begann, da Niemand im Zimmer war, ausser der grossen, grauen Wirthskatze, die uns vergnügt zublinzelte, ein paar Absätze abzuhaspeln.

„Es ist ein misslich Ding, darüber zu „schreiben", was der Künstler schafft. Was geht das im Grunde genommen meine werthen Mitbürger an, ob und warum ich an einem Kunstwerk Freude habe, ob und warum ich mich nur bedingt oder gar nicht dafür erwärme? Er steht als Unvoreingenommener einem Bilde, einem Schauspiel, einem musikalischen Drama gegenüber und lässt's auf seine Phantasie, seine ästhetische Erregungsfähigkeit, seinen Formensinn wirken: wenn er ein gesundes Empfinden in der Brust, etwas Grütze im Hirn, den Muth seiner Meinung hat und sich nichts seiner Natur Fremdes einredet und einpasst, was kann ich da für einen Einfluss darauf ausüben, ob er sich vom Kunstwerke angezogen oder abge-

stossen fühlt? Denn er ist nicht ich. Er sieht mit seinen Augen, hört mit seinen Ohren, nicht mit den meinigen. Und vermag der Kritiker hinwiederum dem Künstler etwas Neues zu sagen? Er soll sich's ja nicht einbilden. Denn der Maler, Musiker oder Dichter ist doch nur fähig, mit seiner Phantasie zu schaffen, nicht mit der seines Nachbars, der zufällig in seiner Nähe sich als kritischer Sterngucker niederliess. Eine Transfusion der Phantasie und des im Einklang mit ihr waltenden, ordnenden und feilenden Geschmacks —?

Es ist somit Mangel an Einsicht oder Heuchelei, wenn der Kritiker behauptet, er habe gänzlich hinter der Kunst oder den Künstlern zu verschwinden. Im Gegentheil: es steht ihm allein zu, mitzureden, wenn er durch seine schriftstellerische Persönlichkeit, durch eine ungesuchte, aber achtbar eigenartige Auffassung, durch einen Styl von charakteristischer Prägung dem Leser ein ästhetisches Vergnügen bereitet. Ist er aber erst einmal dahinter gekommen, dass für das verständige Publikum und für den denkenden Künstler sein Ja und Nein, seine leidlich zutreffenden oder leidlich schiefen Werthurtheile belanglos bleiben, dass er vielmehr höchstens durch sein literarisches Profil interessirt, dann wird er sich thunlichst zum Wenigschreiber umbilden — sofern er nicht, einem harten Lebenszwange gehorchend, am „Journalismus" festhalten muss. Denn das Ich wird dadurch nicht liebenswerther und schmackhafter, dass man es der Welt tagtäglich dreimal vorsetzt."

Ich schöpfte Athem und sah Franz Xaver in die guten, runden Augen.

„Darf passiren," sagte er. „Von mir aus.... Aber mit den amtlichen ästhetischen Feldhütern, die auf zehn Schritte Entfernung als Autoritäten gegrüsst sein wollen und ihre Weisheits- und Orakelsprüche mundgerecht zum Einschlucken zurichten, wirst Du's zu thun bekommen."

„Um so besser." Ich streifte unwillkürlich meine Hemdärmel auf.

„Gut. Du schenkst uns das theoretische Gesimpel, die gereimten und ungereimten Genusregeln der Aesthetik und die Daumenschrauben der „ewig waltenden Schönheitsgesetze", will sagen Schulmeisterparagraphen. Du bist wenigstens insoweit vernünftig, dass Du uns nicht mit den kategorischen Imperativen der Flachköpfe kommst, als da sind: Die Kunst soll nicht, der Künstler darf nie vergessen, und dergleichen verschimmeltem, halbversteinertem, philosophischem Schiffszwieback, an dem sich schon der gute Sokrates die paar Zähne ausbiss, die ihm sein holdseliges Ehegespons noch nicht ausgeschlagen hatte."

„Versteht sich," antwortete ich. „Die...... Zweifüssler sollen froh sein, wenn sie was Recht's zu hören oder zu sehen bekommen. Der Künstler schafft allemal, was e r k a n n. Reicht seine Kraft zu, dann erklimmt er den Gipfel, seinen Gipfel — er mag sich sein Ziel so hoch gesteckt, er mag sich ein so heikles Thema gewählt haben, wie er

nur Lust hatte. Bleibt ein unausgeglichener Abstand zwischen Können und Wollen, so ist's sein Pech. Aber erstens giebt's keine ästhetische Polizei, und zweitens, wenn's eine gäbe, hätte sie am wenigsten die Aufgabe, Rettungsnetze aufzuspannen, für Flugversuche von Künstlern, die über ihre Kräfte hinaus wagemuthig sind. Nun gar das liebe Publikum! Unbeschränktes persönliches Handeln: um das schreien sie sich heiser, die Demokraten. Ganz gleich, ob sich's mit dem Staatsinteresse, mit dem Wohl der Gesammtheit verträgt, ob der liebe Nächste dabei noch athmen und ein Stück Brod finden kann, oder nicht. Aber dem Künstler gegenüber wird der Fortschrittsphilister zum engherzigen, rücksichtslosen Gewalthaber. Hat er gut gegessen, so erlaubt er ihm, ein Stücklein genau nach Anweisung zu pfeifen, und lässt ihn dafür eine mehr oder minder mit Zucker bestreute Kuchenschnitte in Empfang nehmen. Euch werd' ich was blasen! Gewissensfreiheit für Euch, und Glaubenszwang für jeden Anderen, der auf seine eigene Art selig werden will! Friss', Künstler, oder stirb!"

„Schon recht. Also der vertrockneten, bissigen Dame Theorie einen Mühlstein an den Hals gebunden und in's Wasser mit ihr! Wenn Du aber auch den Regelkram abseits lässt, so wartest Du uns dafür mit Deinen Bildern auf."

„Freilich. Wenn's eine exakte, keinen Schnickschnack duldende Wissenschaft giebt, so ist's die

Philosophie, und wenn Einer in ihr als unerbittlich strenger Logiker waltete, so war es Schopenhauer. Wodurch überzeugt er uns jedoch am meisten? Durch die Anschaulichkeit seiner keineswegs sparsam angewendeten Bilder. Anschaulich sein, Franzl, darin liegt die ganze Kunst. Das Erkennen geht durch das Sehen, nicht durch das Auswendiglernen und Nachbeten, und wenn wir Jemand zum Erkennen helfen wollen, so müssen wir ihm das Schauen erleichtern, gewissermaassen Sehbrücken bauen."

„Und Dein Haupt-Brückenpfeiler ist alleweil Richard Wagner."

„Nicht immer, aber oft. Schreib' einmal in unseren Tagen über Politik. Du wirst auf jeder dritten Seite den Namen Bismarck nennen müssen, ob Dir's behagt oder nicht. Dann: man behauptet nicht mit Unrecht, dass durch das Wirken aller Künstler, auch der bedeutendsten, sich nur ganz wenige Hauptideen ziehen, die in ungezählten Abwandlungen wiederkehren. Je grösser das Genie, je wunderbarer sein Variationsvermögen. Wollen wir von der Kritik uns etwa einbilden, wir wären reicher als die Künstler? Müssen wir nicht froh und zufrieden sein, wenn wir unsere paar Leitsätze — gleichsam die feste Axe, um die sich unser ganzes Arbeiten, unser ganzes geistiges Leben dreht — wenn wir jene drei Grundgedanken zu einem erträglich haltbaren, nicht allzu groben Garn verspinnen können?"

„Fang' Dich nur nicht in Deinem eigenen Garn!"

„Bitt' schön, ich hab' soviel Geduld, um jeden Knoten zu lösen. Auch die, welche ich selbst zuziehe. Nun aber, was Meister Wagner betrifft, sag' ich das noch: irgendwo muss der Mensch derart zu Hause sein, dass er dort nicht nur in stockdunkler Nacht jeden Fetzen ohne viel Herumtasten sicher greift, sondern auch, so arg ihn das Leben durchrüttelt, stets wieder den rechten Frieden findet. Er kann dann in die Nähe, in die Weite streifen, auf kurze oder lange Zeit: dorthin zurückgekehrt, wird er sich seiner besten Kraft bewusst, als Kind der Mutter Erde. Das braucht nicht der Fleck zu sein, an dem wir geboren sind. Ist aber der Mensch an einem Ort geistig, seelisch recht daheim, so schärft ihm, was er da in sich aufgenommen und im Laufe der Jahre ergänzt, erweitert, verbessert hat, den Blick für alles, was er anderswo sieht. So in der Landschaft. Leb' Dich in ein Stück Natur, in der Ebene, im Hügel-, im Alpenlande, recht ein, durchstreife es zu allen Jahres- und Tageszeiten, am frischen Morgen, in der Mittagsschwüle, im räthselvollen Dämmer, gewahre, wie in solchem kleinen Erdenwinkel jede Pflanze und jeder Stein zu anderer Stunde eine andere Sprache reden: dann ist Dir was zu eigen, aus dem Du immer wieder schöpfen kannst, dann darfst Du ein redlich durchstudirtes Blatt der Schöpfung geruhig umschlagen und gen

Süd und Nord, gen Ost und West reisen. Die Magnetnadel Deiner Seele weist Dich immer zu jenem Ort zurück und bewirkt, dass Du nicht zu sehr in die Irre gehst. So auch schliesslich in der Kunst. Du magst, wie recht und billig, alles Grosse bewundern und hochhalten. Aber eine Kunst muss Dir das Herz doch noch ein bisserl höher schlagen lassen, muss Dich anblicken wie ein treuer Freund und eine liebe Braut zugleich, muss Dir noch ein wenig rascher das Lächeln auf die Lippen und die Thräne in's Auge locken, Dich vor Allem dankbar und andächtig machen. Das ist dann Deine Heimathkunst, die des willig Empfangenden, Verehrenden. Wär's anders, leuchtete jede Sonne mit gleicher Kraft in Dein Inneres, dann wärest Du kein Mensch, sondern ein Gott. Aus solcher Kunst, die, weil sie Deine Kunst ist, deshalb nicht die Leitkunst Anderer zu sein braucht, saugst Du Deine beste Nahrung. So ich aus der von Bayreuth — ein Tropf, der nicht Farbe bekennt! Derart zieht man, in einem Zentrum fest fussend, nach Möglichkeit weitere und weitere Kreise. Unser Punkt des Archimedes, von dem aus wir allerdings kein Stück Welt, aber doch etliche Behausungen und Verschanzungen der Philister aus den Angeln heben können."

„Und wenn Einer anders denkt?"

„Aufpassen, Querschädel, der Du bist! Hab's ja gesagt. Will mich nicht vermessen, zu behaupten, mein Ring sei der einzig echte. Auf ihn halten

muss ich, ihn wahren, ihn sorgsam in Acht nehmen, auf dass sich kein Rostpünktchen ansetze. Denn i c h glaub' an ihn. Ein Anderer schätzt und hegt seinen Reif — mir auch recht. Der Herrgott hat keine Werkstatt eingerichtet, in der für Jeden das selbige Normalglück zugeschnitten wird. Denn uns, denen Musik und Dichtung die Seele erfüllen, ist die Kunst das Glück — und das Leben ein Traum. Steh'n aber mancherlei Rosen in unserem Glücksgarten: soll da nicht Jeder sich seinen Liebling wählen dürfen? Ihn pflegen, wie's ihm s e i n Sinn eingiebt? Denn ich denk' mir: die das Gleiche innig verehren, die sind wie Geschwister. Sie sind verschieden geformt und ausgestattet und wirken gemäss ihrer Anlage verschieden. Aber im Wichtigen und Wesentlichen finden sie sich doch zusammen. Weil sie Vater- und Muttersegen gemein haben. Doch auch die, welche nicht die gleiche Liebe unter sich theilen, nähern sich gegenseitig in einigender Arbeit. Denn Allen muss daran gelegen sein, dass das giftige, übel duftende Unkraut vertilgt werde. Will's doch alles Schöne und Grosse, welchen Namen es nur trage, überwuchern und ersticken!"

„Bist ein Narr, Paulus, ein unverbesserlicher Schwärmer, trotz Deiner sogenannten Resignation. S' giebt drei Etappen in unserem Sein und Streben — wenn anders wir zu denen gehören, die dafür büssen müssen, dass sie nicht als gesunde, hartmäulige Egoisten geboren wurden. Zuerst vermeint

man, es wohne Einem die Kraft inne, die ganze Welt umzugestalten und zu bessern. Seifenblasen. Dann wähnt man, wenigstens in seinem Beruf das Gute und Rechte fördern zu können. Auch ein Selbstbetrug: unser Nachbar, der Lumpenhund, ist immer stärker, wie der anständige Kerl, und legt stets sein Schaffen lahm. Schliesslich bescheidet man sich, redet sich ein, es gäb' doch ein paar Menschen, die uns besser kennten, ein rechtes Zutrauen zu uns hätten, die nicht nur deshalb uns was Freundliches sagten, weil wir vor der Welt den Namen haben, sondern die innerlich jeden Schritt mit uns machten, den wir gegen eine bessere Erkenntniss hin thun. Eitel Dunst. Die tiefste Tragik ist's in unserem Geschick, dass wir alle einander fremd sind und bleiben, dass Niemand in den Anderen hineinzusehen, ihn zu verstehen sich fähig zeigt. Auch Methusalem kam darin nicht weiter. Hab' ich Recht, Du alter Kindskopf?"

„Leider ja."

„Dennoch verharrst Du auf Deinem Weg?"

„Kann nicht anders. It's the nature of the beast. Ist was in mir, stärker wie meine Einsicht und mein Wille. Peitscht mich! Weiss nicht, wohin."

Mein Gegenüber trommelte eine Weile heftig auf den Tisch, ohne etwas zu sagen, wie wenn Einer widersprechen will und ihm nichts Gescheites einfällt. Dann erhob er sich, schlurrte schwerfällig über die Breite des Zimmers, nahm die Hauskatze

auf den Schooss und streichelte ihr sänftiglich den Rücken. Mich spöttisch anblickend, sagte er dann:

„Verstehst Dich auf die Kunst nicht, der Kreatur schönzuthun.“

„Nicht nothwendig,“ erwiederte ich. „Ich werde doch keine Katze singen lehren, noch ihr das Miauen abgewöhnen. Denn das ist eben ihre Natur. Und wenn Du einem Kater eine Extrawurst brätst, so will der andere auch eine haben — soviel, wie Du nöthig hättest, um jeden zu befriedigen, bringst Du bei allen Selchern der Welt nicht zusammen.“

Franz Xaver zog die Stirn kraus und schüttelte das arme Thier von sich ab, sodass es, ganz erschrocken über die plötzliche Sinnesänderung des Mannes, eilfertig hinter den Ofen schoss und nicht mehr hervorzulocken war. Mein Freund ergriff einen Besen, feuerte ihn dem Ausreisser nach, und meinte:

„Viech bleibt Viech. Bis an's End' aller Tage. Bild' Dir nur nicht ein, Du hättest die Weisheit ausgefunden. War schon im Paradies bekannt, als die Eva die Schlange liebkoste und der Herr von Adam ihr den zweiten, schon überreifen Apfel an den Kopf warf, von wegen schlechten Komödienspiels. Du thust überhaupt, als wärst Du auf allerhand gekommen, was der alte Fadian, der Akiba, schon in der Wiege gewusst hat. Denn auch das

ist nichts Besondres, dass Du jetzt Jeden das Kraut rauchen lässt, was ihm behagt. Ist alt und kahl und müd' der Mann, fängt er zu toleriren an."

„Du, Franz: die Haar' sind mir nur auf die Zähne heruntergerutscht. Hast Lust, zu probiren?"

„Stat sein! Also die Hauptsach' ist, dass Du Niemand mehr zwingst, fünfundzwanzig Stund' am Tag Wagner zu schlucken. Doch die Terminologie vom Bayreuther, die behältst Du bei?"

„Gefehlt. Bin kein blinder Jasager. Auf keine Doktrin der Welt schwör' ich mich ein. Auch auf die wagnerische nicht. Wiederholt hab' ich darzulegen versucht, dass des Meisters „Schriften" als wundervolle, von zündenden Geistesblitzen durchzuckte dichterische Phantasieen über bedeutsame Themen aus der Welt- und Musikgeschichte, aber ganz gewiss nicht als hieb- und stichfeste theoretische Darstellungen anzusehen seien. Sie erscheinen mir gleichsam als Schutzwehr, die er zwischen sich und dem ihm mit Fug verhassten modernen Theaterwesen aufrichtete — sofern er nicht doch gelegentlich daran anzuknüpfen sich gezwungen sah. Oder als „confessions" eines hochragenden geistig Einsamen, der bei ungemein lebhaftem Naturell stets das Bedürfniss empfand, sich über künstlerische Pläne und über Gelesenes auszusprechen, mangels auch nur annähernd ebenbürtiger Partner für solche Dialoge aber zur Feder

griff. Wagners Schriften sind kein Lehrwerk, sondern ein Kunstwerk. Allerdings sein schwächstes."

„Und die Philosophen, die in ihren Mussestunden musikästhetische Begriffe drechseln?"

„Ich lese sie mit Höflichkeit, mit dem Hut in der Hand. Will sagen, ich überschlage nichts. Feine, sehr feine „Belustigungen des Verstandes und Witzes", wie man im achtzehnten Jahrhundert sagte. Aber der Oberteufel, der in der Kunst und also auch in der Musik rumort, ist der Enthusiasmus. Der lässt sich nicht auf Flaschen ziehen und in Phiolen sperren. Muss ich bauen, so behaue ich mir meine paar Steine selber. Bruchsteine, die sich, wenn Du mein Gemäuer anschaust, offen als solche einbekennen. Denn den üblichen Feuilletonverputz hass' ich wie die Heuchelei."

„Hast dann auch vermuthlich den „Eckstein der neueren Kunstgeschichte", den „Markstein der Entwickelung", den „springenden Punkt der Erörterung", den „roten Faden in der Auseinandersetzung" und den übrigen wurmstichigen Hausrath der Altjungfern-Kritik aus dem Fenster geworfen?"

„Mit Wonne."

Franz Xaver machte ein Gesicht, aus dem ich nicht recht klug werden konnte. Mir fing an unheimlich zu werden. Er war schon seit fünf Minuten nicht grob geworden. Sein Gesicht röthete sich zusehends. Es arbeitete, würgte Etwas in ihm. Endlich drückte er's heraus.

„Du, Paolo“ — so hatte er mich erst einmal genannt, als er von der missglückten Brautwerbung heimkam und ich ihm sein bischen Lebensglück bestatten half — „Du, Alter, am End' spielst Du Dich nicht einmal als Gelehrten auf?“

Jetzt aber wurd' ich beinahe wild. „Dass Dich . . . . . . Wenn D u mich noch nicht einmal kennst, wer soll mich sonst kennen? Bin denn ich noch einer von den Springinsfelden, die Schiller, der auch nicht mit zweiknöpfigen Glacéhandschuhen angethan zu schreiben pflegte, „die Herren vom kurzen Gedärm“ benamste? Die heute schon lehren wollen, was sie gestern gelernt haben? „Musikgeschichte heisst die Parole!“ Recht wohl! In's Wasser mit den Pfuschern, den elenden Dilettanten, den relegirten Studenten, verkrachten Ladenschwengeln, verschwindelten Spielern und sonstigem zweifelhaften Gelump, das meint, die Kunstkritik wär' als Nothhafen und Versorgung für Seinesgleichen gut genug. Unser Beruf will viel Aufopferung, viel Verzichtleisten auf das, was anderen Menschen lieb ist und was ihnen gut schmeckt, damit auch nicht das kleinste Stäubchen auf unserer Ehre sitzen bleibt. Vor allem aber will er unaufhörliche, harte, schlafraubende Arbeit. Auch für die, welche Gehirnschmalz zuzusetzen haben. Aber ich halt' es nicht für schön, ja nicht für anständig, dass ein Mann von geleisteter Arbeit redet, oder gar damit paradirt, dass man auf jeder Seite Gelehrsamkeit auskramt und prahlt: seht, wie

lammfromm ich mir die Historie zugeritten habe! Dass alles gründlich fundamentirt sei, was unsereiner bringt, ist selbstverständlich. Aber wenn ich ein Haus errichtet hab', es sei gross oder klein, so lass' ich das Stangengerüst nicht stehen. Wenn ich mit einer Stickerei oder einem Gewebe fertig bin, so stell' ich's nicht mit dem Holzrahmen zur Schau. Das sind mir rechte engherzige, vor Handwerksneid berstende Zünftler, die jedem Kollegen abverlangen, dass er alle geschlagene Viertelstund' seinen Befähigungsnachweis und Passirschein vorweise! Bleichsüchtige Klosterfräuleins männlichen Geschlechts, die nur leben können, wenn sie sich mit verstaubten Lungen von einer Bibliotheksschwarte zur anderen durchhusten! Unsere deutschen Gelehrten haben's noch immer nicht heraus, dass man beim Nebenmenschen zuerst auf Haltung und Manier sieht — auf den Gentleman, der eben schon als Gentleman wie jede andere so auch seine Lernpflicht übt — und dann noch lange nicht auf den Titel! Nein, Liebster, ich schreib' für Lebende! Dazu, wenn ich was der Oeffentlichkeit übergebe, in der Art, dass auch die es verstehen, die nicht zum Bau gehören. Es zwingt mich ja Niemand, in grosse Gesellschaft zu gehen; aber wenn's mir just so behagt, darf ich mich nicht in den Talar vom weiland Doctor Faustus stecken. Beim Henker auch! Sind wir Mannsbilder denn nicht ohnedies mit Eitelkeiten genugsam ausstaffirt, dass wir uns auch noch mit

eigen gefertigten Fleisszeugnissen brüsten und in ihnen spiegeln müssen? Also: Du wirst in selbigem Buch nichts vom Kanon in der Untersekunde, nichts von B-Klarinetten, nichts von Glottisschlag und voix mixte finden. Auch keine Ermahnungen zur Treu und Redlichkeit im Harmoniewesen. Das kann jeder Schulmeister auch. All' eigen Werk in der Kunst — und auch wir tragen unser bescheiden Scherflein in die grosse Schatzkammer der Schaffenden — all' solch Werk sag' ich, wird aus Phantasie und Temperament geboren. Das Andere, das Sichten, Ordnen, Gestalten, Feilen: es erfordert sicherlich ein nicht leicht, ein nur in langer Uebung zu erringendes Können und bringt die individuelle Leistung erst zur Reife. Aber es ist Arbeit des zweiten und dritten Tages. Zuvörderst soll's brodeln und Blasen werfen und überschäumen. Wer von uns Leuten der Feder kein warm Musikanten- und Theaterblut in den Adern hat, wer nicht mit drei kräftigen Strichen des Teufels Grossmutter an die Wand malen kann, der soll Schuhe flicken oder sich aufhängen — besser heut' wie morgen!"

Heiss war mir geworden; ich hatte während der letzten Reden meinen Sitz verlassen, war im Zimmer auf- und abgestürmt, dann an's offene Fenster getreten, vor dem ich nun die hereinströmende frische Abendluft in vollen Zügen einsog. Als ich mich umwandte, stand Franz Xaver hinter mir.

„Mohrenelement und dreizehn Donnerwetter!"

brüllte er, dass die Scheiben klirrten, „Du bist ja ein Mensch!“

„Dank' schön,“ erwiederte ich, indem ich mir die Stirn abtrocknete. „Wünsch' mir nie ein besseres Kompliment zu hören!“

Wir kehrten an unseren Tisch zurück. Den Rest des Abends über wurde nichts mehr gesprochen. Von Zeit zu Zeit nahm Franz einen grossen Schluck und ich einen kleinen, wobei wir uns lächelnd zunickten.

Als wir aus dem Hause traten, war der Mond aufgegangen. Eine Stille ringsum im Weiten, dass wir leise auftraten und den Athem anhielten, wie wenn sich Kirchenthüren vor uns geöffnet hätten. Als ob der See schliefe, und wir uns scheuten, seinen Schlummer zu stören. Auf der regungslosen Fluth lag flüssiges Silber in breitem Streifen. Oben ein köstliches Glitzern der Sterne, eine tausendfältige, lautlose Lichtfreude. Vom Süden her drang eine warme Luftwelle in's Thal und strich uns schmeichelnd um die Schläfen. In den Berggestalten eine Hoheit, als ob sie wirklich den Himmel trügen. Wie lange wir so am Ufer standen — ich weiss es nicht. Endlich wich die Spannung, als drüben die Dorfuhr zwölf schlug. Voll und feierlich, in rhythmisch klar gemessenen Schlägen hallten die Töne in der Mitternacht über den Spiegel.

„Du, Xaverl,“ sagt' ich. „So löst sich die Kunst von der Natur ab.“

Zur antiken Tragödie

I.

Das griechische Drama steht zwischen Religion und Kunst. Im Olymp der grossen Plastik, in den Sammlungen des Vatikan, führt der Weg vom Zeus Otricoli zum Saal der Musen an zwei Hermen der „Tragödie“ und der „Komödie“ vorüber. Es sind Werke von bedeutender Bildung: Köpfe mit schönen, streng geschnittenen Zügen, hohe Kunst symbolisirend. Offen und edel muthet uns der Ausdruck an. Aber dennoch lockt und quält den Beschauer ein Unergründliches, Unenträthselbares. Je länger wir sinnend, prüfend weilen, je mehr scheinen sich Blick und Wesen der herrlichen Frauen zu verschleiern. Wir suchen mit der Seele, doch der kalte Marmor bleibt unempfänglich gegen Bitte und Beschwörung. Wir wenden uns an Allvater Zeus, wir wenden uns an Melpomene und Thalia: doch kein Gott, keine Muse entsiegelt uns das letzte Geheimniss des antiken Dramas.

Wir Heutigen schätzen das klassische Alter-

thum nicht geringer, als die führenden Geister der Deutschen im achtzehnten Jahrhundert. Nur bekennen wir unsere Zweifel und unser Nichtwissen auch gegenüber Hellas und seiner Kunst ehrlich ein — wenn anders wir keine Nachbeter versteinerter Formeln sind. Der Satz: „Amicus Plato, sed magis amica veritas" hat für uns in seinem eigentlichen Wortsinne seine Geltung zurückgewonnen. Schillers Antithese:

„Da die Götter menschlicher noch waren,
Waren Menschen göttlicher",

sie erweckt in uns ein wehmüthiges Bedauern darüber, dass wir uns der Illusion nicht mehr hingeben können, Alt- und Neugriechen seien von himmelweit verschiedener moralischer Anlage gewesen. Und die Götter, die „menschlicher noch waren"? Homer ist eine Welt für sich. Aber wie schwankt in der antiken Tragödie das Charakterbild des Zeus!

Stärker als er war nicht nur die Moira, stärker erwies sich vor Allem die Zeit, die das Entschiedene, Mächtige der Profillinie allgemach verschwimmen liess. Die sich kräftigende Kirche hatte es späterhin gar nicht mehr nöthig, den einst so Gewaltigen in besonders wuchtigem Angriff zu befehden. Als „Christus im Olymp" erschien, traten ihm nur mehr Schatten und Schemen entgegen. So hat es uns Klinger dargestellt, der Empfindung unserer Zeit gemäss.

Betrachten wir die attische Tragödie mit voller

Unbefangenheit, so vermag Zeus uns nicht mehr „von Sorgen und von Sinnen und Zweifeln das Herz zu lösen.“ Am klarsten erkannte Nietzsche, welche Grenzen hier unserer Erkenntniss gesteckt sind. „Wir haben,“ sagt er, „zuletzt gedrucktes Papier vor Augen an Stelle der Wirklichkeit jener Tragödie. Wir müssen uns den Griechen dazu supplieren, den Griechen in der vollendeten Aeusserung seines Lebens, als tragischen Schauspieler, Sänger, Tänzer, den Griechen als einzig anspruchsvollen künstlerischen Zuschauer.“ Nietzsche war jedoch keineswegs der Erste, der es sich deutlich machte, was es damit auf sich hat, wenn man aus eigener Phantasie in ein Kunstwerk Wesentliches hineinträgt oder erst hineintragen müsste. Der feine Spötter Stendhal rühmt August Wilhelm Schlegels Ausführungen über das antike Drama nach Verdienst, kann aber nicht umhin, die ironischen Bemerkungen hinzuzufügen: „Il parle un peu de ces poètes comme nous parlions, à dix-huits ans, des romans qui nous faisaient verser tant de larmes! La sensibilité était en nous, et nous faisions honneur de nos larmes aux talents de l'auteur; nous parlions de lui avec une reconnaissance passionée, et qui semblait exagérée aux gens, qui n'avaient pas lu ces romans avec d'aussi heureuses dispositions.“ Die Uebertreibung ist augenfällig: Stendhal, der Mann des quecksilbrigen, zwischen Laune und Sentimentalität schillernden Temperamentes, fühlte sich schon durch den

unerschütterlichen Ernst Schlegels zum Widerspruch gereizt; dazu sah er, als Franzose, den Sophokles durch die Brille Racines und Voltaires. Dennoch traf er nicht weit vom Ziele vorbei. Was den griechischen Tragikern seit der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts an shakespearischen Gedanken und Fähigkeiten zu gut geschrieben wurde, das macht eine recht ansehnliche Summe aus. Mit Shakespeare, und dann mit Schiller, Mozart, Wagner lebte man sich derart in die Sphäre der grossen Szeniker ein, dass man sich gar kein Schauspiel hohen Styles mehr vorzustellen vermochte, in dessen Mittelpunkt nicht ein Theater-Genie stünde. Man zerbrach sich darüber nicht sonderlich den Kopf, ob denn auch eine „Oresteia“ mit dem, was wir sonst unter einer bühnengemässen Dichtung verstehen, überhaupt viel zu thun habe, ob sie nicht vielmehr eine Art antikes Oratorium sei, mit eingestreuten grandiosen Pathosszenen, in denen wohl hier und da der Ton einer späteren, freieren Bühnenkunst bereits vorklingt, die jedoch keineswegs als Krystallisationszentren dessen anzusehen sind, was wir heute mit dem Begriff Handlung bezeichnen. Hinwiederum ist das Oratorium gewiss weder Psalm noch Predigt; nur muss es, so sehr alles Religiöse in ihm zu edler ausdrucksvoller Kunst umgewandelt sein mag, selbst den nicht gläubigen Hörer in ahnungsvollem Schauer erbeben lassen, „als ob die Gottheit nahe wär’“.

Doch was ist uns Zeus? Dankerfüllt verehren wir den Meister, der das herrlichste Idealbild reifer, geschlossener Männlichkeit schuf und aufrichtete. Wir segnen die Geschlechter, die Maecene, welche dieses Bild getreulich bewahrten. Aber der Berg Ida ist für uns verwaist. Ruhe, ruhe, Du Gott.

* *
*

Zwei Jahre sind es her, dass im wiener Burgtheater und im berliner Theater des Westens die „Oresteia“ des Aischylos ungefähr gleichzeitig zur Aufführung kam. Auch die münchener Hofbühne wollte darnach auf dem Altar der reinen Klassizität ihr Opfer darbringen. Allerwärts gingen die Wogen der Begeisterung gewaltig hoch. Weimaraner und Naturalisten, die sonst bei jeder Gelegenheit so wacker aufeinander schmälten, lagen sich in den Armen. Diese Freude liess sich begreifen. Die wiener Burgschauspieler haben sich selbst in ihrem neuen, sie zu jeglicher Art Uebertreibung nöthigenden opernhaften Prunkhause und auch unter einer der künstlerischen Autorität gar sehr entbehrenden Leitung ein bedeutenderes Können erhalten als die Darsteller irgend einer anderen deutschen Bühne. Die berliner Studentenschaft zeigt sich gar wohl eines idealen Aufschwunges fähig, wenn sie der Wissenschaft und der Kunst

huldigt, anstatt sich mit verfrühtem Ehrgeiz der Politik hinzugeben. In München ist trotz aller Wandlungen und Sezessionen die rückwirkende Kraft der Pilotyschule so stark, dass das schöngestellte Historienbild aus allen Epochen immer noch beklatscht wird, wenn es bei scharf auffallender, wirksamer Beleuchtung auf der Szene erscheint.

Ob jedoch noch lange die Jubelhymnen nachklingen werden, die man hier und dort zum Preise des Aischylos anstimmte? Ob die Bewegung, die scheinbar ein Wiederaufleben des Geistes der griechischen Tragödie verhiess, sich von jetzt ab vertiefen wird, während sie bisher, so oft man sie auch wachrief, wie so manches Andere in unserer viel zu weitschichtigen Kultur allmählich in die Breite ging und verebbte, nachdem die erste festliche Stimmung verrauscht war? Ob die grossen Tragödien des alten Hellas sich dem deutschen Theater in einem redlich geführten Kampf gegen Flachheit und Frivolität als sonderlich hilfreiche Bundesgenossen erweisen können?

Es sei gestattet, einem bescheidenen Zweifel Ausdruck zu verleihen. Vor Allem deshalb, weil bei jenen Darstellungen, mit so viel künstlerischem Verständniss sie auch vorbereitet, mit so viel Geschick und Begabung sie auch durchgeführt wurden, doch Einer nicht ausreichend berücksichtigt war, der in der Frage der Inszenirung antiker Dramen ein entscheidendes Wort mitzureden hätte.

Nämlich der Musiker. Mit diesem Musiker ist nicht der feinbesaitete Romantiker und erfindungsreiche Klangfarbendichter Max Schillings gemeint, dessen der Antike gewidmete Partituren wiederspiegeln, was ein hochgebildeter moderner Komponist von geläuterten wagnerischen Anschauungen beim Lesen jener Heroenwerke der Dichtung empfindet. Vielmehr habe ich einen leidlich feinfühligen musikalischen Menschen im Auge, der, ohne je versucht gewesen zu sein, auch nur eine Notenzeile zu veröffentlichen, beim Nacherleben der „Orestie" nicht vergessen will noch kann, dass der bald majestätisch ruhig dahinfliessende, bald wieder über Klippen tosende Strom der aischyleischen Dramatik erst vermöge der durchgehenden bedeutsamen musikalischen Unterströmung seine Farbe und seinen eigentlichen Charakter erhält. Das ganze Geschick einer Aufführung der Orestie wie irgend eines anderen altgriechischen Dramas liegt nun darin beschlossen, dass jene wesentlichen Unterströmungen von dem, der das Ohr dafür hat, wohl Szene für Szene, Vers für Vers intuitiv wahrgenommen werden, doch in Anbetracht unserer lückenhaften, wenn nicht völlig unzureichenden Kenntnisse vom Verhältniss der Musik zur Poesie in der alten Tragödie, und in Ansehung unseres heutigen, um die Entwickelungsspanne der Jahrtausende von der Antike geschiedenen Welt- und Musikempfindens kaum andeutungsweise vernehmbar gemacht werden können. Ohne diese Musik bleibt das alt-

griechische Drama Torso. An einem Torso, wenn er die Hand des Meisters verräth, lässt sich in einer Fülle von herrlichen Einzelheiten die erlesene Technik bewundern, mag die Kraft, mit der Theilmotive zum seelischen Ausdruck gebracht sind, sich dem Beschauer aufzwingen, auch in ihm die Ahnung von etwas unbegreiflich Hohem unter rieselnden Schauern der Ehrfurcht erwecken: wer aber behauptet, dass ihm die Betrachtung eines Torso einen reinen, einen vollkommenen Genuss gewähre, der ist, unbewusst oder halbbewusst, nicht ganz aufrichtig gegen sich selbst. Die Musik in der Tragödie des Aischylos und des Sophokles muss das von innen, gleichsam aus dem Herzen des Organismus heraus wirkende Licht gewesen sein, unter dessen belebendem, erwärmendem Einfluss das, was dem Unbefangenen spröde, eckig, glanzlos erscheint, wie durch Magie sich ausrundete und als harmonisches Ganzes darstellte. Bringen wir hingegen das steife Wortdrama auf unsere Szene, die nicht die lichte Sonne bestrahlt, sondern Rampen- und Soffitenlampen, und suchen wir den mangelnden inneren Lebensmotor durch unsere moderne Musik und durch moderne theatralische Kulissenmache künstlich zu ersetzen, dann haben wir uns keineswegs das Schönste und Reifste des Hellenismus zurückgewonnen, dann ist es nicht Aischylos, dessen eherne Stimme von den Brettern zu uns spricht.

Warum erdröhnten aber die Häuser von Bei-

fallsstürmen? Ueber die, welche sich am lautesten geberdeten und ihren Enthusiasmus auffällig zur Schau trugen, braucht man nicht viele Worte zu verlieren: sie setzten sich zusammen aus den Leuten, die „überall dabei sein müssen“ und wahllos das Erhabenste wie das Albernste zum Gegenstand einer Modeverehrung machen, aus geistig Unselbständigen von gutem Willen, die sich an Alle und Jeden anlehnen: vorgestern an einen berühmten und vielgenannten Komponisten, gestern an Gerhart Hauptmann und die Vorkämpfer der freien und Sezessionsbühnen, heute an eine Grösse der Wissenschaft, die gegenwärtig im Rufe steht, in der Uebertragung und Auslegung antiker Dramen die höchste Meisterschaft zu bethätigen. Die ehrlichen Zuhörer hingegen, welche in der That vermeinten, ihnen wäre durch jene Aufführungen ein neuer idealer Besitz zugewachsen, sind vielfach einer Autosuggestion unterlegen. Sie haben ein gut Theil von dem, was sie zuvor in sich aufgenommen hatten, in die Stimmung des dem Aischylos geweihten Abends hineingetragen: ohne es zu merken, haben sie den lückenlos einheitlichen Eindruck, den Goethes, den Glucks Orestes in ihrer Seele hinterlassen hatte, mit dem fragmentarischen Bühnenbild verschmolzen, das ihnen der Orest des Aischylos bot, haben sie, was sich an mehr allgemeiner Begeisterung für das klassische Alterthum aus ihren Jugendjahren, aus den im Museum zugebrachten Feierstunden, aus

italienischen und griechischen Studienreisen in ihnen noch erhalten hatte, auch einem keineswegs vom Geiste der Antike beherrschten theatralischen Experiment entgegengetragen, haben sie endlich, von den Leistungen unseres landläufigen Bühnenbetriebes mit allem Recht angewidert, sich mit überströmendem Herzen einer Kunst genähert, in der sie hofften, wenigstens zeitweise dem eklen Dunst zu entrinnen, der aus den Niederungen des im Gemeinen wühlenden Naturalismus, aus der unsere ganze moderne Kultur vergiftenden Sumpfliteratur Frankreichs aufgestiegen ist.

Nur dass diese Kunst nicht hält, was sie auf den ersten Blick verspricht. Denn sie ist nicht die des Aischylos. So wenig man mit Bruchstücken von aufgefundenen Giebelreliefs, auch wenn sie im Einzelnen noch so grandiose Aeusserungen der Leidenschaft oder der göttlichen Ruhe zeigen, einen attischen Tempel wiederaufrichten kann, so wenig vermag man einzig und allein mit dem Fragment des „Textes“ in der Hand das Theater der Alten nachzuschaffen. Das muss das Ergebniss der Kritik der ehrlichen Zuschauer sein, sobald der Schleier der Autosuggestion zerreisst. Haben sie das, was sie wirklich sahen, von dem reinlich geschieden, was sie zu sehen wähnten, dann wird ihnen der Aischylos, den man ihnen vorführte, hart, sprunghaft, gewaltsam, hier und da auch unerquicklich dünken. Die grosse Kunst ist ihnen abermals verleidet. Von Neuem

werden sich so Manche der Besseren, deren stille oder thätige Mitarbeit an der Hebung unserer Bühne zu gewinnen wäre, unbefriedigt der schlechten Moderne, dem flachen Possen- und Rührstück, der Ausstattungsbühne zuwenden. Um auf diese Gefahr aufmerksam zu machen, deshalb bringe ich meine Bedenken zur Sprache — nicht um Unternehmungen zu bemängeln, die von selbstlosen Gelehrten und von tüchtigen Theaterpraktikern mit hingebungsvollem Eifer in's Werk gesetzt worden sind.

II.

Für den Musiker will ich vornehmlich das Wort führen. Desshalb seien verschiedene Fragen nur gestreift. Beispielsweise: ob man unsere Schauspieler mit der Wiedergabe altgriechischer Verse in Tagen betrauen soll, in denen die aus der Vermischung idealistischer und naturalistischer Vortragsarten hervorgegangene Verwirrung auf's Höchste gestiegen ist, in denen die darstellenden Künstler die Poesie Goethes nicht mehr sprechen können, und die Zukunftspoesie, die sie vermuthlich gern sprechen wollen, noch nicht gefunden haben. Oder: ob es nicht ein verwunderlich Ding ist, den Riesen Aischylos, der mit seinen gewaltigen Gliedern, mit seinen ohne Blinzeln grad' in die Sonne hineinschauenden Augen nur in Freiluft und Freilicht leben kann, in unsere szenischen Leinwandhäuschen einzusperren und vor den Hühnerställchen unserer Logenkästen zu einer verzierlichten, verschminkten Sprechweise und zu

krüppelhaften Bewegungen zu nöthigen — man sehe doch nur, bis zu welch' kolossaler Höhe die Bühnenwand des antiken Theaters von Orange ansteigt und in welch' machtvollen Verhältnissen sie gegliedert ist! Ob ferner die eigentliche Dekoration der griechischen Bühne nicht sowohl die herkömmliche Palastwand oder an ihrer Statt moderne, halbwegs stylisirte Kulissen, sondern Fels, Meer und südlicher Himmel sind — wie Jeder wissen sollte, der einmal auf den Stufen des Halbrundes von Segest oder Syracus stand. Oder: ob der Vorstellung nicht immer noch ein würdigerer Charakter gewahrt bliebe, wenn man, trotz Dörpfeld und derer, die ihm folgen, Orchestra, Altar, Stufenwerk und Bühne mit dem bisher gebräuchlichen Niveauunterschied und mit den früher üblichen regiemässigen Dispositionen einstweilen noch beibehält, anstatt dass man Einzelspieler und Chor auf dem gleichen Podium auftreten lässt, dem Chor das für das Wesen des griechischen Dramas unbedingt erforderliche feierlich religiöse Gepräge nimmt, und ihn die Reden der Solisten durch fortlaufendes kleinliches Geberdenspiel zu begleiten zwingt. Wonach er dann als eine Gruppe vom Dichter nicht genügend individualisirter Nebenspieler erscheint: zu dreist für die Rolle von Vertrauten, zu schwächlich für die von Unparteiischen. Ein Statistenhaufen aus einem schlechten donizetti'schen Arien- und Puppenspiel. Schliesslich: ob es nicht der Gipfel des Abge-

schmackten sei, Chorführer, wie wenn sie Opernvirtuosen wären, nach willkürlich eingefügten Aktschlüssen vor die Gardine zu rufen und zu beklatschen.

Die dem aischyleischen und sophokleischen Chor gebührende, ihn von den Einzelschauspielern streng absondernde Aufstellung entspricht seiner Bestimmung im Organismus der altgriechischen, weder theoretisch noch praktisch mit irgend einer anderen in Beziehung zu setzenden Dramaturgie. Sie entspricht einem Einstimmen von Dicht-, Ton- und Tanzkunst, das, mangels zureichender Ueberlieferungen, für unsere Aesthetik „incommensurabel“ ist. Man muss den Muth haben, es auszusprechen, dass auch die erleuchtetsten Geister, gleichviel wie gross und wie zuverlässig ihre antiquarische Gelehrsamkeit war, dass also auch Schiller wie Wagner sich über den Chor in der griechischen Tragödie lediglich wundervollen Phantasieen hingaben. Wie wenige Rückschlüsse auf seine Tanzbewegungen gestatten die auf antiken Vasen und Reliefs dargestellten Reigen! Und selbst wenn wir sozusagen eine bis in's Kleinste vervollständigte Grammatik der antiken Musik in der Hand hielten: es wären für uns doch todte Buchstaben. Angenommen aber auch, es könnte dereinst gelingen, durch irgendwelche Entdeckungen und eine bezügliche kombinatorische Arbeit, in fortlaufender Aufzeichnung von Intervallen, die sich für unser Auffassungsvermögen scharf voneinander

abheben, gewissermaassen eine Partitur des griechischen Dramas mit ihrer Originalbegleitung nachzubilden: dann hätten wir alle Theile so ziemlich bei einander, aber wer schafft uns das „geistige Band"? Wer lehrt uns empfinden, wie die Zeitgenossen des Sophokles empfanden? Nun jedoch, da wir nicht einmal die Theile besitzen, haben wir uns angeschickt, in den durch ein günstiges Ungefähr erhaltenen Leib, dessen Seele längst der Erde entschwunden ist, einen Sprachmechanismus einzusetzen. Leider kommt selbst hochgebildeten Männern das Unkünstlerische solchen Vorgehens nicht zum Bewusstsein! Wenn heutigestags eine Konkurrenz für die Ergänzung einer altgriechischen Statue ausgeschrieben wird, erhebt man mit Recht gegen eine dem Dilettantismus sich nähernde Auffassung vom Wesen der Antike Einspruch — ein Michelangelo als „Restaurator" ist nicht jederzeit zu finden! Wird jedoch Aischylos frischweg zertrümmert und hinterher schlecht vernietet, dann ballen sich die Hände in den Taschen. Denn die Majestät des beifällig jubelnden Publikums ist ja wohl über jede Kritik erhaben. Etwas mehr Schneid, meine Herren Bewahrer des „Ewig Schönen und Grossen"!

Nur so viel ist zu erkennen, dass die Alten vom Chor eine fein abgewogene, den vorgeschriebenen Rhythmen aufs sorgfältigste sich anpassende Deklamation, und bald ein streng taktmässig gewissenhaftes Einhalten, bald ein elastisches Schwe-

benlassen der Zeitmaasse verlangten, wie es in unserem Sinne allein durch einen frei und künstlerisch nachschaffenden Kapellmeister verbürgt werden könnte. Wer den polymetrischen Aufbau zerstört, der giebt nicht etwa einem alten Meister ein neuzeitliches Gewand, sondern legt die Axt an die Wurzel des Kunstwerkes. Insgleichen der, welcher aus der individuellen Gesammt-Persönlichkeit des Chores, die weder schlechthin Weltbetrachter, noch Handelnder, sondern Beides zugleich ist, verschiedene sich mit oder gegen den Willen des Bearbeiters doch zu einer Art Charakterfiguren ummodelnde „Wortführer“ herausbildet. Wie weit die Wissenschaft vom Alterthum zu Schillers Zeit auch nur vorgedrungen war: er schuf, ob er's theoretisch wollte oder nicht, mit der „Braut von Messina“ ein herrliches deutsches Drama in wunderbarer Eigenform. Man soll uns aber doch nicht weismachen, dass die Individualisirung von einzelnen Sprechern, die Schiller sich bei einer freien Schöpfung seiner Phantasie gestatten durfte, nun in der Anwendung auf ein seine eigenen Gesetze in sich tragendes antikes Drama zulässig sei. Man soll uns nicht einreden, dass es bei grossen Musikern — und Aischylos war ein solcher, denn seine Lyrik quillt von Musik über — gleichgültig sei, in welchen Metren sie schreiben. Die Poesie des Aischylos rhythmisch einschmelzen, das ist nicht viel anders, als wenn man umgekehrt den durchgehen-

den daktylischen Rhythmus des ersten Satzes von Beethovens Adur-Symphonie durch beliebiges Einsetzen von Spondeen, Iamben, Cretici und weiss der Himmel noch was bis zur Unkenntlichkeit entstellen würde. Wer dünkt sich Meister genug, den Aischylos zu meistern, an ihm herumzuflicken? Wenn man aber solche Kunstwerke in der Gestalt, in der sie uns überliefert sind, heute nicht aufführen kann, dann lasse man sie in Ruhe.

Freilich: um etwas zu respektiren, muss man veranlagt sein, es innerlich zu erfassen. Leider ist auch das am aischyleischen Chor, was wir nachzufühlen fähig sind, bisher selbst feinsinnigen Poeten und Regisseuren noch nicht aufgegangen. Vornehmlich auch, wie sich in ihm Plastik und Musik berühren.

Der Hauptcharakter der antiken Kunst ist ein plastischer. Die Skulptur giebt den Grundton an — in ihren Statuen, ihren Freigruppen, ihren Reliefs. Letztere fügen sich monumentalen Bauten ein, bei denen malerische Nebenwirkungen, wie ein geistvolles Spiel mit Schatten und Licht, so gut wie ausgeschlossen bleiben. In pompejanischen Gemälden, in denen wir Reflexe griechischer Darstellungen vermuthen, ist jede Leidenschaft stylistisch gebändigt, die Geste zumeist auf den schlichtesten Ausdruck des Affekts vereinfacht. Plastisch ist die gesammte griechische Poesie, so lange sie überhaupt national bleibt. Dialoge unter Göttern und Menschen, hervorstechende Episoden in Kämpfen

und gymnastischen Spielen, Naturschilderungen und Höhepunkte psychologischer Entwickelungen: alles giebt Homer in plastisch übersichtlichem Bilde. Ueberall knappe, bedeutsame, die Personen und ihre entscheidenden Bewegungen dem inneren Auge des Aufnehmenden in festem Zusammenschluss darstellende Linien. Plastisch ist die altgriechische Lyrik. Ein klares Situationsbild der Seele: hier aber hat man sich, wie zum Theil schon bei der Wiedergabe der epischen Gesänge durch den Rhapsoden, in noch stärkerem Grade den ausgeprägten Kontur durch die ihn umfliessende Musik gemildert vorzustellen. Das Drama zieht in seiner Weise die Summe dieser Epik und dieser Lyrik. Auf die plastische Begabung des Griechen deutet es vor Allem durch die schlichte, von seinen Schlussauftritten mit einem Blick rückschauend zu erfassende Architektur und Szenenführung: fest im Nährboden religiösen Empfindens wurzelnd, gedrungen in noch ungebrochener Kraft dichterisch-naturfreudiger Anschauung, schwillt es in fast unmerklichem Crescendo und Descrescendo auf und ab. Der antiken Säule vergleichbar. Aus plastischem Genie heraus geboren, zeigt es sich ferner in seinen Gruppenwirkungen, in seiner Rhythmik. Bild und Rhythmik sind hier als Linienschönheit zu begreifen. Durch die sparsame, eindringliche Geberde mit ihr verknüpft, ergänzen Beide die dramatische Zeichnung. An ihnen, wie sie gedacht sind, ändern, heisst also: aus einem in

verschiedenen sich durcheinanderschlingenden Lagen kunstvoll aufgemauerten Gefüge wesentliche Stücke herausbrechen und das Gleichgewicht vernichten — wonach das Ganze zusammenfallen muss. Die deutschen Bearbeiter des Aischylos und Sophokles haben gar nicht die Möglichkeit, Gegebenes, Fertiges veränderten Bühnenverhältnissen anzupassen. Sie müssen einen neuen, trügerischen Kulissenbau aufführen, nicht mit den für keine Bühne entbehrlichen künstlerischen Konventionen, die immer nur einheitlich sein können, sondern mit dem Bröckelwerk der Handwerkskonventionen. Aus ihren schlechten theatralischen Architekturen lugt dann hier und da ein von Meisterhand übermeisselter Stein wunderlich genug hervor — etwa wie aus einem mittelalterlich römischen Backsteingemäuer ein von ungefähr mit hineingestopftes griechisches Kapitäl. Selbst mit höchster Pietät können wir Aischylos und Sophokles nicht bearbeiten; denn das künstlerische Empfinden des Deutschen ist kein plastisches, sondern ein malerisches. Dazu kein antik - polyrhythmisches, sondern ein modern musikalisches. Darum ist es ein Grundirrthum, wenn man Aischylos im heutigen Regiegeschmack, womöglich gar nach meininger Muster, inszenirt. Darum ist selbst die denkbar vollkommenste, von einem feinfühligen, der schmiegsamsten poetischen Anempfindung fähigen Gelehrten vorgenommene Uebertragung des Aischylos doch nur eine Nothbrücke in

das Land des Dichters, da ja die deutsche Sprache erheblich stärker auf die malerische Anschauung gestimmt ist. Darum beruht es endlich auf einer Verkennung der griechischen wie der deutschen Nationalanlage und auf einer noch nicht hinlänglich geklärten künstlerischen Auffassung, wenn man den Text des Aischylos mit einer Musik verquickt, die im neunzehnten oder an der Wende des zwanzigsten Jahrhunderts zu Papier gebracht worden ist.

Ohne Musik ist die „Oresteia“ wie einer der Schatten in der Odyssee, die erst durch den Genuss des Blutes Sprache erhalten. Mit unserer Musik kommen wir ihr nicht bei. Ueber dieses Dilemma kann Niemand hinweghelfen.

Nicht nur deshalb ist die Musik für die Trilogie nicht zu entbehren, weil sie in das rhythmische Gewand erst den rechten Faltenwurf brächte, weil sie für das Erscheinen des Chores, der Götter, der ekstatischen Seherin, des heimkehrenden, ruhmgekrönten, seinem Verderben entgegeneilenden Fürsten den erforderlichen Auftakt des Gefühls anzugeben und Rede und Gegenrede, Gebet und feierlichen Tanz zu unterstützen hätte: sie kann, in Ansehung des Stoffes und seiner Behandlung, es der nachschaffenden Phantasie erst ermöglichen, den dichterisch beseelten Mythos für szenische Wahrheit zu nehmen. Apollo, Athene und die Erinnyen würden durch die Musik erst zu dramatischen Wesenheiten. Ahnungen, Träumen,

Prophezeiungen gäbe sie die dunkle, satte Farbe. Noch mehr. Sie sagt, was kein Schauspieler ausdrücken kann: sie lässt das Gewissen reden. Wenn Orest in Glucks „Iphigenie auf Tauris“ erschöpft niederfällt und singt: „die Ruhe kehrt mir zurück“, dann künden die pochenden, aufzuckenden Töne der Instrumente, dass er sich selbst belügt, dass das Schuldbewusstsein noch an seinem Herzen zehrt. Da steht man nun als armer Thor: weder mit gluck'scher noch mit sonst irgendwelcher Musik wäre bei Aischylos etwas auszurichten. Denn Dichtung und Musik müssen unbedingt der gleichen Gefühlssphäre angehören.

Jetzt das vielleicht Wichtigste: an den Stellen, an welchen ein unbefangener, keiner Suggestion unterworfener, aufrichtiger Hörer für sein modernes Empfinden Schroffheiten, sprunghaftes Vorschreiten der Handlung, eine unbefriedigende Lösung finden müsste, ahnt der innerlich musikalische Leser einen Ausgleich durch die Musik. Ein Beispiel für viele. Berufene Theaterkenner haben sich dahin geäussert, dass sie der Abschluss in den „Eumeniden“ wenig befriedige: sie brächten der Dialektik Apollos und Athenes weder Verständniss noch Sympathie entgegen. Das ist begreiflich. Was die Staatsraison, die innere Politik, die diplomatischen Beziehungen der Republik im Jahre der ersten Aufführung der „Oresteia“ bedingten, das kümmert uns nicht oder höchstens insofern, als es unser Interesse erweckt,

den gewaltigen Tragiker Aischylos einmal gleichsam als offiziösen Hofdichter des athenischen Gemeinwesens sprechen zu hören. Das Genie ist jedoch fähig, auch solche Aufgaben kunstwürdig zu lösen. Man erinnere sich an den Schluss Heinrichs VIII., an die Rede, welche Shakespeare dem Erzbischof Cranmer in den Mund legt. Wer die letzten Szenen der „Eumeniden“ als Musiker durchgeht, der hört dort die musikalischen Unterströmungen um so stärker rauschen, je mehr die Dichtung des Aischylos gegen das Ende zu in breit hingegossene Lyrik ausmündet. Die vielfach vermisste harmonisirende, füllige Note erklang aller Wahrscheinlichkeit nach in der Musik. Es wäre wunderlich, dem Aischylos einen wagnerischen Leitgedanken, ein „Sühnemotiv“ aufdrängen zu wollen, das wie eine Vorahnung der Erlösung schon während der ersten Theile der Trilogie aufgetaucht und zum Schluss in Glanz und Glorie emporgestiegen wäre. Aber auf irgend einem Wege muss die Musik zum Ausgleich mitgeholfen haben — wenn ihn auch die Wissenschaft nie mehr aufdecken sollte. Wer's nicht fühlt, mit dem ist schwer zu rechten. Just das Beste in der Kunst lässt sich nicht Strich für Strich nachrechnen, sondern nur mit ein wenig Intuition nachträumen. Wehe uns Kritikern, wenn wir nichts könnten als „beweisen“! Grillparzer sagt in seinen geistreichen Aischylos-Studien: das Finale zeige, wie unentwickelt die Denkkraft war, und bis auf Sokra-

tes und Aristoteles Alles auf Empfindung beruhte. Um Vergebung, Meister Grillparzer: wer die Denkkraft besass, seinen Landsleuten und uns die Schuld des Orestes menschlich begreiflich zu machen — die Idee des Fatums schwingt nur gleichsam als Oberton mit — der hätte wohl auch über die Denkkraft verfügt, in strammerer dramatischer Dialektik einen auch einen häklichen Juristen zufriedenstellenden Sühnegedanken zu entwickeln. Aber, wie Grillparzer selbst meint, indem er bis an die Thür geht, doch die Klinke nicht herunterdrückt: Alles beruht auf Empfindung. Will sagen: Aischylos dürfte mit gutem Bedacht den Schluss der „Empfindung“, dem musikalisch-religiösen, wohl von feierlichem antik-plastischen Reigen begleiteten Ausklingen überlassen haben. Im Verhältniss zum Riesenbau der gesammten Trilogie kommen die Spitzfindigkeiten der Athene nicht allzusehr in Betracht. Auch nicht die der Erinnyen, die mit einer nicht gerade glänzenden Sophistik über den Gattenmord hinweggehen. Im letzten Grunde ist Keiner schlackenlos — weder Gott, noch Mensch. Doch die grosse Kunst entsühnt Alle. Das öffentliche Verfahren der poetischen Gerechtigkeit nimmt bei Schiller, bei Kleist, auch bei Grillparzer einen anderen Verlauf als das des bürgerlichen Lebens. Grillparzer hätte es ebensogut Goethe aufmutzen können, dass er mit „unentwickelter Denkkraft“ den Prozess zwischen Faust und Mephisto nicht einmal in Rücksicht auf

die poetische Logik restlos zum Austrag bringt, sondern seinen Helden gleichfalls in einem gewaltigen pathetisch religiösen Finale, auf den Flügeln der Lyrik der Erlösung entgegenschweben lässt. Der im Wohllaut klangvoller Verse schwelgende Dichter der „Sappho“ hatte es mit anderen bedeutenden Poeten gemein, dass er gern mit Musikern umging und viel Schönes zum Ruhme der Musik schrieb, aber nicht immer im engeren Sinne musikalisch empfand. Das ist Sache der Anlage.

Einem Felix Mendelssohn, der vermöge seiner ausgedehnten humanistischen Studien noch mehr theoretisches Wissen von den Alten hatte als Grillparzer, rollte hinwiederum kein Bühnenblut in den Adern. Er konnte sich nicht einmal in die aus weicherem Stoff geformte lyrische deutsche Oper einleben — lehnte er doch den ursprünglich für ihn bestimmten Text zum „Heiling“ ab — geschweige, dass er der antiken Tragödie in's Herz zu schauen vermochte. Auch führte nicht ein innerer Zug, sondern ein an hoher Stelle ausgesprochener Wunsch den Meister zum „Oedipus auf Kolonos“ und zur „Antigone“. Man suchte dazumal Hellenismus, Mittelalter, Neuzeit, und was sonst dazwischen lag, mittels einer unbestimmt schillernden romantischen Allerweltstünche zu einer eleganten Bildungsharmonie zusammenzufassen. Das war die königlich preussische Renaissance Friedrich Wilhelms IV. Niemand, der Mendelssohns Antigone-Partitur heutigestags ohne Parteibrille

liest, wird dem prachtvollen, echt tragischen Geist athmenden Andante maestoso der Einleitung, dem schönen Fmoll-Chore „Wer mag Deine Gewalt, o Zeus“ seine Bewunderung versagen. Aber der behaglich gleichmüthige Ton des vierstimmigen deutschen Männergesanges, der auf vielen Seiten die Oberhand hat und gegen antike Poesie recht empfindlich absticht, dazu das unvermittelte Nebeneinander von Rezitation, Melodram und formell abgeschlossenen Musikstücken, endlich das Hereintragen eines neuzeitlich anmuthenden Orchesterkolorits in die Sphäre strengster Erhabenheit: all’ das lässt, vom Grundirrthum einer modernen Vertonung griechischer Verse ganz abgesehen, im Hörer nie das Gefühl der Befreiung und Läuterung aufkommen.

Seit Mendelssohn klärte sich das ästhetische Empfinden allerdings soweit ab, dass aischyleische und sophokleische Chöre als solche wortwörtlich nicht mehr komponirt werden. Max Schillings hat mit mehr modern geartetem Anempfindungsvermögen, mit verhältnissmässig sparsamer Verwendung der sich gegenwärtig in überreicher Fülle darbietenden Mittel des Ausdrucks der „Oresteia“ nur eine stimmungfördernde und stimmungerhaltende musikalische Einrahmung zu geben beabsichtigt. Er geht mit ungleich mehr Takt und Geschmack zu Werke als Massenet in seinen zu der freien französischen Uebertragung der Trilogie durch Leconte de Lisle

gefertigten Beigaben. Die Partitur von Schillings liefert wieder einen vollgültigen Beweis dafür, dass er unter den Tondichtern unserer Tage in erster Reihe steht. Er hat einen symphonischen Prolog zu „König Oedipus“ geschrieben, der eine in jeder Beziehung reife Künstlerschaft bekundet. Die Gedanken dieses Werkes sind so edel, die Architektur so durchsichtig, der Ausdruck der Leidenschaften bei aller Kraft derart maassvoll, dass jede neue Vorführung erhöhten Genuss gewährt. An dieser Tondichtung hätten die Jüngeren zu lernen, wie man modern und doch durchaus klar komponiren kann. Die gleiche meisterliche Reife zeigt seine Musik zur „Oresteia“. Indessen wird man sie ihrem vollen Werth nach erst würdigen, wenn Schillings sich früher oder später dazu entschliesst, sie zu einer Abfolge von Orchesterstücken für den Konzertsaal umzuarbeiten. Im Theater kann man ihrer nicht ganz froh werden. Abgesehen von der schlechterdings nicht zu überbrückenden ungeheuren Kluft zwischen antikem Tragödienstyl und modernem Kunstempfinden, vermag man sich hier eine Reihe von Fragen schlechterdings nicht befriedigend zu beantworten. Warum sind diese Verszeilen mit Musik unterstrichen, und jene nicht? Warum werden hier zwei Abschnitte der Dichtung durch ein symphonisches Zwischenspiel verbunden, und dort nicht? Warum lässt der Tondichter erst im letzten Finale den Gesang eintreten, während er eine Stelle, wie die Worte Elektras in den Choe-

phoren: „Beide Kinder am Grabe s i n g e n Dir Klagelieder“ gesprochen wissen will? Aus all' dem kann ich keinen Vorwurf gegen Schillings herleiten, vielmehr möcht' ich auch damit nur erklären, dass ein konsequente, stylistisch einheitliche musikalische Behandlung der „Oresteia“ des Aischylos undurchführbar sei.

In das Kapitel der Inkonsequenz gehört auch die Anwendung des Melodrams. Ich sehe darin eine nicht zu unterschätzende Gefahr für eine gedeihliche Weiterbildung des musikalischen Dramas, wenn Künstler vom Range eines Schillings, Humperdinck, Richard Strauss in geistreicher, aber doch recht anfechtbarer Weise wiederum mit dem Melodram zu experimentiren beginnen. Man berufe sich nicht auf herrliche Einzelheiten in der Kerkerszene des „Fidelio“, auf die psychologisch vertiefte Ballade im „Hans Heiling“, auf die Wolfsschlucht im „Freischütz“, auf den letzten Akt des „Egmont“ und verschiedene Stellen im „Sommernachtstraum“, auf die „Stumme von Portici“ oder gar auf den alten Benda und dessen noch bejahrtere Vorgänger. Was ehedem, bei einem vielfach ungeklärten ästhetischen Bewusstsein, nicht als bedenklich galt, ist heute, zwanzig Jahre nach dem Tode Richard Wagners, nicht mehr zulässig. Ganz abgesehen davon, dass Szenen, auf die soeben hingedeutet wurde, in der Gesammt-Oekonomie von Werken, die fast alle im besten Sinne des Wortes als klassisch zu bezeichnen sind, nur einen

verschwindend geringen Raum einnehmen. Was schliesslich den „Manfred“ betrifft, so muss dagegen Verwahrung eingelegt werden, dass, weil ein Künstler wie Ernst Possart, vermöge einer unvergleichlichen Sprachbehandlung das auch bei Schumann und Byron, ehrlich gesagt, unvermittelte und nicht zu vermittelnde Nebeneinander von gesprochenem Wort und Orchester weniger unerträglich zu machen versteht, daraus irgendwelche Folgerungen zu Gunsten des Melodrams zu ziehen seien. Es handelt sich in diesem Falle um eine durch seltenen Kunstverstand und Fleiss noch gesteigerte, nicht übertragbare Ausnahmsbegabung, sodass einem jeden Nachahmungs-Versuche der Stempel äusserlicher Mache aufgedrückt worden ist und werden wird. Auch Schillings mag in seiner Chorballade der Eumeniden gesprochenes Wort und Orchester noch so sorgfältig aufeinander abzustimmen, ja durch Anordnung sinnvoller, rhythmisch genau geregelter Bewegungen eine noch grössere Einheitlichkeit des Eindrucks zu erreichen suchen: trotzdem ist es nicht möglich, einen selbst bei gediegenster Regiearbeit nun doch einmal irrlichterirenden Sprechton und eine auf ein geregeltes System von Tonstufen aufgebaute Orchesterführung auch nur bedingungsweise zu verschmelzen. Es läuft bei modernen Melodramen darauf hinaus, dass mehr wie einmal, sei es durch stärkeres Beschleunigen, sei es durch überbreites Dehnen von Silben, Worten, Sätzen, die richtige Betonung in

die Brüche geht, der poetische Gedanke verschwimmt, und dass anderentheils gerade bei einer charakteristisch gefärbten, dem Textsinne gemäss in wechselnden Stärkegraden geführten Instrumentation das Orchester bald partiturwidrig abgedämpft wird, bald die Schauspieler übertönt.

Hingegen verdient Schillings dafür besonderen Dank, dass er sehr behutsam „archaisirt“. Man kann doch im Archaisiren höchstens bis zu der ältesten, wirklich bekannten Musik zurückgehen — und die altgriechische Musik ist uns leider so gut wie unbekannt.

Die Inszenirung der „Oresteia“ des Aischylos wird somit stets ein ungelöstes Problem bleiben. Dennoch lässt sich der ungeheure Stoff der Bühne zurückgewinnen. Und zwar der lyrischen. Vor eine würdigere Aufgabe könnte sich ein bedeutender Tondichter kaum gestellt sehen, als das Loos der Atriden in weitausgreifender symphonisch-dramatischer Sprache zu schildern. Aber dieser Komponist müsste sein eigener Poet sein, seinen eigenen szenischen Bau errichten, seine eigene Metrik finden. Das wäre nichts weniger als ein Majestätsverbrechen an der Hoheit des Aischylos. Die Sage vom Orest und den Erinnyen gehört der Menschheit. Goethe hatte ein freies Recht auf sie. Wer fernerhin die Kraft in sich fühlen wird, den höchsten Zielen zuzustreben: auch der hat dieses Recht. Jeder bedeutsame Mythus birgt mehr als einen Schatz in sich; es braucht nur der rechte

Künstler zu kommen, um einen neuen zu heben. Gerade, weil wir in der Trilogie des hellenischen Altmeisters nicht mehr eine „Schicksalstragödie“, sondern das Drama des in eigener leidvoller Willensverschuldung irrenden und durch gewaltigste innere Kämpfe zum Frieden sich hindurchringenden Menschen sehen, ist die Fabel für eine grosszügige, von modernem Empfinden erfüllte Behandlung erst recht frei geworden. Die Tonkunst hat während der letzten Jahrzehnte neue, unerhörte Ausdrucksmittel gewonnen, um, mit dem dichterischen Gedanken eng verschwistert, die inneren Kämpfe der Seele im Werden und Widerstreit der Gefühle von den zartesten Regungen bis zum Aufstürmen der Verzweiflung getreulich wiederzuspiegeln. So Jemand früher oder später hervortritt, der die Formkraft Mozarts, den unerbittlichen Ernst Beethovens, den psychologischen Tiefblick, das Feuer und den Klangfarbenzauber Wagners in sich vereint, darf er sich getrost an die Aufgabe wagen. Sympathische Künstler von ernstem Streben, wie Felix Weingartner, denen der Versuch nicht recht nach Wunsch gerieth, müssen sich damit trösten, dass ein in der Sphäre der grossen Kunst gewonnener Achtungserfolg erheblich höher zu bewerthen ist als ein in der mühelosen Ausgestaltung eines der Menge mundgerechten Tagesstoffes davongetragener Triumph. Vorwürfe wie die des „Lear“, des „Othello“, der „Walküre“ sind ja derart beschaffen, dass man,

wenn man an ihnen nicht scheitern soll, auch nicht um eines Haares Breite von einer restlosen Lösung der Aufgabe entfernt bleiben darf. Es will einen Phoebus, um die Sonnenrosse zu meistern. Ist aber auch der Einsatz ein ausserordentlich grosser, so muss es dennoch Jedem unbenommen bleiben, das hohe Spiel zu versuchen.

Bis jedoch einstmals die Zukunftsschöpfung einer überragend mächtigen neuen Oresteia über die Bretter geht, wäre es angemessen, von zweifelhaften Experimenten abzusehen, und sich am Hohenliede zu erbauen, welches der die Freiheit und die Gebundenheit der Antike wie kein Anderer ergründende Deutsche, treu seinem Genius und seiner Sprache, dem griechischen Kunstgeist gesungen hat: an Goethes „Iphigenie". Es ist bezeichnend für die Zerfahrenheit unserer Kunstzustände, dass mit Wünschen und Versuchen immer und immer wieder in der Vergangenheit und in der Fremde herumgetastet wird, während man das höchste eigene Gut vernachlässigt. Nicht widerlegen lässt sich die Behauptung, dass es gegenwärtig keine einzige deutsche Bühne giebt, welche die „Iphigenie" in Goethes Sinn aufzuführen fähig ist. Es hängt nicht zum wenigsten mit dieser beschämenden Thatsache zusammen, dass die Mehrzahl unserer Gebildeten noch heute dieser über Alles wunderbaren Schöpfung mit der gleichen Befangenheit gegenübersteht, die Goethe an Tischbein und seinen anderen römischen Freunden

bemerkte, als er das Schauspiel zum ersten Male vorlas.

Eine Verkehrtheit ist der anderen werth. Aus den höheren Schulen, in denen die Tragödie der Alten, wie sie überliefert ist, doch noch für geraume Zeit erzieherisch wirken könnte, will man sie gewaltsam hinausdrängen; in das Theater, in dem vornehmlich nationale Bildungsmittel die heimische Kultur stützen sollten, zerrt man sie wider Recht und Vernunft hinein. Wir dürfen ja jetzt froh darum sein, neben älteren feinsinnigen Uebertragungen der „Oresteia“ wie der Hans von Wolzogens nun auch die ungeachtet manches Wunderlichen doch formvollendete, nicht Weniges kraftvoll nachschaffende Uebersetzung von Ulrich von Wilamowitz unser eigen nennen zu können. Wer nun das mit überzeugender Wärme geschriebene Vorwort durchgeht, der begegnet alsbald dem folgenden Satz: „Erläuterung braucht der moderne Leser hier unbedingt, vielleicht mehr als ich gebe.“ Wohlan: ein Werk, das zu seinem Verständniss Erläuterungen und zwar derart mit dem gesammten Rüstzeug einer strengen und umfassenden Wissenschaft auf's sorgsamste vorbereitete Einführungen nöthig hat, wie sie eine Autorität vom Rang eines Wilamowitz zu geben sich verpflichtet hält — ein solches Werk mag der ernsthafte Kunstfreund fern vom Geräusch der Welt in ehrfürchtiger Andacht durchleben, das mag der heranwachsenden

Jugend ein fernes Wunderreich der Poesie erschliessen und männliche Gedanken in ihr wecken. Doch auf unsere Theater gehört es nicht. Was auf der deutschen Bühne erscheint, soll seine Erklärung in sich tragen. „Wallensteins Tod“ und „Egmont“, der „Prinz von Homburg“ und „Des Meeres und der Liebe Wellen“ brauchen keinen Kommentar. Das Volk begehrt nach eigendeutscher Kunst, in deren Gestalten und Bildern es sich selbst erkennt.

Ceterum censeo: wenn die ehrlich künstlerisch Gesinnten nicht mit aller Entschiedenheit, vereint und ausdauernd, für einen nationalen Charakter unserer Bühne eintreten, wird sie sich aus dem Dilettantismus niemals herausarbeiten. Wer kräftig vorwärts schreiten will, der muss es sich abgewöhnen, gegen die Fremde hinüber und zur Vergangenheit zurück zu kokettiren. Nichts hat ein ewiges Leben unter dem Himmel. Darum soll Jeder mit Ernst thun, was ihn seine Zeit und sein Volk weisen.

„Die Eumeniden ziehn, ich höre sie,
Zum Tartarus und schlagen hinter sich
Die eh'rnen Thore fernabdonnernd zu.“

Keiner wird so leicht diese Thore mehr öffnen. Warum also sich fröstelnd in den dunklen Tiefen des Schattenreiches verlieren, anstatt auf der Oberwelt sich der leuchtenden, wärmenden Sonne goethe'scher Kunst zu freuen?

Vom Geistreichen in der Musik

„Diese herrlichste, unvergleichlichste, selbständigste und eigenthümlichste aller Künste, die Musik, wäre es möglich, sie je anders beeinträchtigt zu wissen, als durch Stümper, die nie in ihrem Heiligthume geweiht waren?“

R. Wagner,
Ueber Franz Liszt's symphonische Dichtungen.

I.

Verehrte Frau Gräfin!

In Ihrem letzten lieben Brief theilten Sie mir mit, dass Sie ein halbes Jahr lang kein Klavier angerührt hätten. Bravo! Das ist der erste Schritt zur Ueberwindung des Dilettantismus. Somit nehme ich an, Sie seien in der Stimmung, Ihre Aufmerksamkeit ernsteren musikalischen Fragen zuzuwenden. Ich könnte Ihnen etliches Lesenswerthe empfehlen. Aber unsere Leihbibliotheken führen zur Zeit noch keine Bücher, in denen über Musik gesprochen wird — und die Unbequemlichkeit, ein neues Exemplar aufzuschneiden, möcht' ich Ihnen nicht zumuthen. Dazu lieben Sie die „persönliche

Anregung“ — weniger von Seiten Ihrer Freundinnen als von Seiten Ihrer Freunde. Ihrem unausgesprochenen Wunsche komme ich um so lieber entgegen, als ich hoffe, Ihnen mit meiner heutigen oder einer ihr noch folgenden Epistel zugleich einen kleinen, Sie augenscheinlich bedrückenden Herzenskummer von der Seele nehmen zu können.

Sie beklagen sich darüber, dass unser — pardon, Ihr Willy, der hübscheste und begabteste Ihrer komponirenden Schützlinge, so „entsetzlich geistreich“ zu werden beginne — wie Sie sich ausdrücken. Doch nicht geistreich in der Unterhaltung? Bedenken Sie: Willy ist zu jung, um zu wissen, dass man eine schöne Frau, die den besten Jahren noch entgegensieht, am allerwenigsten durch Geist erobert. Ich wollte, ich wäre Willy — und fünfundzwanzig Jahre jünger! Machen Sie ihn doch ein wenig eifersüchtig. Dann wird er weniger redselig sein und Ihnen Ihre Wünsche schneller von den Augen ablesen. Sie schütteln den Kopf. Also das ist's nicht allein. Willy fängt auch an, „geistreich“ zu komponiren. Dann liegt der Fall in der That ernster, aber darum noch keineswegs hoffnungslos.

Willy ist ja nicht der Einzige unter den jüngeren Tondichtern, deren Entwickelung wir theils mit Spannung, theils mit Besorgniss zusehen. Es giebt ihrer so Manche, die uns mit Geist aufwarten, während wir von ihnen doch nichts begehren als gute Musik. Gewöhnlich sind es Programm-Musiker.

Wenn es einem Menschen schwer fällt, tugendhaft zu sein, kokettirt er mit Grundsätzen, und wenn ein Komponist fühlt, das ihm Themen und Melodieen jeweilig unter den Händen zerrinnen, sucht er sie durch ein Programm festzubannen. Wird dann dies Programm, so gut es sich thun lässt, auf rein musikalischem Wege, ohne Zuhülfenahme des Wortes, ausgeführt, so muss der Geist der gelegentlich erlahmenden Phantasie aufhelfen. Wie kann man als Musiker Geist zeigen? Auf verschiedene Art. Hauptsächlich aber, indem man kombinirt. Man setzt eine bestimmte, mehr oder weniger scharf profilirte Tonfigur für einen dichterischen oder dichterisch gemeinten Gedanken ein, man zertheilt ein solches Motiv in Unter- und Nebenmotive, man stellt ihm, wie im Drama dem Helden einen Gegenspieler, eine klingende Gegenidee in den Weg, und eine mehr lyrisch zart geartete Floskel als gewissermaassen ergänzende — gestatten Sie das Wort: weibliche Tongestalt an die Seite. Man verarbeitet nun diese Grundinspirationen und Theilstückchen, führt sie in allerhand Ab- und Umwandlungen, in Verengungen und Vergrösserungen gegeneinander, sorgt für pikante Ueberschneidungen, überraschende Eintritte und für Steigerungen, die sich im Kampf oder im Wettjagen aneinander vorbeihastender Gestalten aufthürmen — musikalisch technisch ausgedrückt: man kontrapunktirt. Und zwar nicht auf die Weise, auf welche Mozart in einem Symphonie- oder Quar-

tettsatz kontrapunktirte, auf die, welche Meister der Theorie, wie Simon Sechter und Moritz Hauptmann in ihren Lehrbüchern als mustergültig hinzustellen sich bemühten. Vielmehr unter Anwendung des Kontrapunktes, den man den dramatischen nennen könnte, der vielleicht die genialste Erfindung Richard Wagners ist. Der im Spiel und Widerspiel der vorwärtsdrängenden, zurückhaltenden, oder sich entgegenstrebenden Motive einer sinnfällig plastisch sich abrollenden Bühnenhandlung seine Erklärung, seine Ergänzung, sein Spiegel- und Gegenbild erhält. Der somit aber auch, wenn man den in bedingtem Sinne realen Boden der Szene unter seinen Füssen wegzieht, sich als ein seiner logischen Daseinsberechtigung beraubtes, nur den Schein eines lebendigen Organismus uns vortäuschendes Gefüge darstellt. Ist dann das Programm abgewickelt, hat der musikalische Hauptgedanke endlich triumphirt oder nach tragischem Untergange die übliche Verklärung erfahren, so müsste von Rechtswegen dem schlicht empfindenden Hörer das Wort auf die Lippen treten: den Kommentar hab' ich vernommen; aber das Drama hast Du mir unterschlagen. Wo ist Deine Bühne? Denn wie darf man sich aufreden lassen, es sei doch etwas recht Aehnliches, wenn ein Empfänglicher im Theater mit antheilnehmender Seele einer Darstellung folge, oder wenn er als aufmerksamer Lauscher im Konzertsaal „eine nach Möglichkeit vergeistigte Handlung vor seinem

inneren Auge vorüberziehen lasse?“ Mit Vergebung: ein gewaltiger Unterschied. Man kann mir nicht zumuthen, eine Gefühlsphantasie über ein Drama für ein leibhaftiges Drama zu nehmen; man kann's nicht fertigbringen, dass die Reflexwirkung von dem, was der Komponist beim Niederschreiben empfand, genau Takt für Takt sich selbst bei dem denkbar musikalischesten aller Hörer zeige, geschweige denn, dass solcher Hörer zu errathen vermöge, bei welchem Auftritt und bei welcher Dialogzeile seiner „vergeistigten Handlung“ der Komponist sich auf Seite dreizehn oder fünfundneunzig der Partitur befinde. Darum ist es eine Sophisterei, das Leitmotivsystem Wagners auf die symphonische Dichtung, auf das Gebiet der absoluten Musik zu übertragen. Darum sind die Programm-Musiker Sophisten.

Bitte holen Sie einmal recht tief Athem: das Schlimmste ist überstanden. Ich werde mich im Folgenden auf die sage-femme meines Handwerks, auf die Gevatterin Logik, nicht mehr ausdrücklich berufen. Sie lächeln wieder, verehrteste aller Eleonoren; Sie haben neue Kraft geschöpft und fragen mich nun, ob mir nicht etwa der „Geist“ entwischt sei. Der unserer jungen Tondichter natürlich. Seien Sie unbesorgt; der Geist kommt nicht in's Postscriptum.

Wie es gute und schlechte Sophisten giebt, so auch gute und schlechte Programm-Künstler. Willy darf sich heute schon als besserer bewundern

lassen — sofern nicht gar das Zeug zu einem tüchtigen, grundehrlichen Musiker in ihm steckt. Warten wir's ab; wenn auch die Abklärung noch ziemliche Zeit sich hinzögern sollte — Sie werden's ja noch erleben. Sie haben eine kleine Schwester, die das Mädchengymnasium besucht und schon sehr gelehrt ist. Sie wird Ihnen bestätigen, dass Sophisten lebten, deren Kunst bei den feinsinnigsten alten Griechen in hohem Ansehen stand, ja dass auch Sokrates, der zu sagen pflegte, das ihm das Beste, was er vorbrächte, von seinem Dämon, vom Geiste eingegeben sei, vielfach zu den Sophisten gerechnet wurde. Was diese bewiesen, wurde schliesslich zur Nebensache; aber der nadelspitze Witz, die Grazie, der Reichthum an treffenden Bildern und das Temperament ihrer Beredtsamkeit waren so ausserordentlich, dass man schon ein arger athenischer Philister, auf deutsch: Professor sein musste, um sich nicht daran zu ergötzen. Ungefähr in die gleiche Kategorie gehören auch bedeutende Meister der Tragödie wie Hebbel und Otto Ludwig, wenn sie, wie in der „Maria Magdalena" oder im „Erbförster", auf einer höchst anfechtbaren Voraussetzung einen prachtvollen szenischen Bau aufführen. Oder Maler wie Paul Veronese und die Bonifacio, die über den gewählten biblischen Vorwurf mit frivoler Unbekümmertheit hinweggingen, um als unnachahmliche Hexenmeister der Farbe den Blick des Beschauers trunken zu machen. Oder Poeten, wie

Byron, Heine, Nietzsche, Carducci, die das rein Negative des Spottes in bedeutender rhythmischer Behandlung beinahe bis zur Grösse aufwachsen lassen. Diesen erlesenen Sophisten der Weltliteratur wären von Komponisten, eben als Programm-Musiker, Hector Berlioz und Franz Liszt anzureihen, in deren Fussstapfen unser Richard Strauss getreten ist. Auch sie ermangeln nicht des Temperamentes. Bei Berlioz erscheint es mehr als fliegende Hitze der französischen Romantik, bei Liszt mehr als zündende Gluth des hochgenialen, mit oder gegen seinen Willen vom Gefühlsstrome fortgerissenen Rhetors, bei Strauss mehr als auf allen Wegen schwärmende Sinnlichkeit des jungfrischen, kräftigen Bajuwaren. Ebenso haben sie alle Drei ihre Viertelstunden, in denen sie sich zutraulich, sangesfroh und mit Anmuth liebenswürdig geben — wobei jedoch auch ein und ein andermal das Italienisch-Triviale gestreift wird. Aber in erster Linie sind sie geistreiche Künstler. Geistreich ist im eigentlichen Sinne des Wortes die Instrumentation von Hector Berlioz, geistreich der kühn entworfene erste Aufriss der meisten symphonischen Dichtungen Franz Liszts, blendend geistreich die motivische Dialektik eines Richard Strauss.

Ich sehe ein zierliches Fältchen zwischen Ihren feingeschwungenen Brauen, verehrte Freundin. Als Frau haben Sie ja selbstverständlich keine Vorurtheile, aber als Berlinerin möchten Sie den „Geist“

gern den Norddeutschen zum ausschliesslichen Eigenthum zuschreiben. Ich hab' mir sagen lassen, dass man an der Spree hier und da Zungenfertigkeit mit Geist verwechsele. Hat Talleyrand mit seiner bekannten Definition der Sprache recht, so müssen also dort ungeheuer viel Gedanken verborgen werden. Nichts für ungut: eine schöne Frau versteht Scherz, während eine weniger schöne gleich immer Bosheiten vermuthet. Warum wollen Sie den armen Süddeutschen nicht auch etlichen Geist zuerkennen? Sie haben ihn ja. Bitte ersuchen Sie doch Willy, er möge Ihnen den Geist in der Orchesterführung und in der Deklamation Mozarts, beispielsweise bei „Cosi fan tutte" und bei den „Nozze di Figaro" nachweisen. Sie haben doch wohl den bildungsbeflissenen jungen Herrn dazu ermuntert, italienisch zu lernen. In jenen Partituren vermählt sich romanischer und deutscher Geist; in Mozart steckte auch Etwas von einem ironisirenden Beaumarchais, was nur bei den mit Naturnothwendigkeit sentimentalisirenden deutschen Uebersetzungen nicht herauskommt. Wer sich in München oder Stuttgart nicht nur nach Sehenswürdigkeiten und Bier, sondern auch nach Menschen umschaut, kann sich leicht davon überzeugen, dass da ein solcher Geist heute noch zu Hause ist. So find' ich auch in Lenbachs vortrefflichen Bismarckbildern, was ich bei der mannhaft gedrungenen Kürassierstatue von Reinhold Begas leider vermisse: den Geist. Werden Sie

mir Ihre Freundschaft kündigen, wenn ich Ihnen offen bekenne, dass mir in den Schriften Friedrich Theodor Vischers mehr original Geistreiches zu sein scheint, als in Allem, was ihm halbwegs verwandte Talente seit langen, langen Jahren nördlich der Mainlinie veröffentlicht haben? Sehen Sie, da hinein, zwischen die Lenbach und die Vischer, gehört der Richard Strauss. Ja, wenn der Geist Willys dem seines auch bei Ihnen so gefeierten süddeutschen Freundes nur ein wenig ähnlich wäre, dann würd' er Ihnen nicht so sehr auf die Nerven fallen. Der norddeutsche Geist entspringt dem Verstande, der süddeutsche dem Temperamente. Die Folgerungen für die Kunst ergeben sich von selbst.

Das Wort Nerven erinnert mich daran, dass ich Ihnen heute bereits leidlich viel zugemuthet habe. Gestatten Sie mir also, für diesmal abzubrechen. Auch muss ich mich zur Eröffnung des Prinzregenten-Theaters in's Staatsgewand werfen. Dort wird Wagner sicherlich mit Geist inszenirt werden. Nun, soweit der Geist der Phantasie nicht in's Gehege kommt, ist er auf der Bühne nach Verdienst zu schätzen. Gönnen Sie sich alles Gute, grüssen Sie Willy und seien Sie selbst bestens gegrüsst von

Ihrem getreuen

Paul Marsop.

II.

Werthe und liebe Freundin!

Acht Wochen lang haben Sie nach dem Empfang meines letzten Schreibens mit mir geschmollt. Warum auch nicht? Man schmollt ja wortlos doch nur mit denen, welchen man nicht gram sein kann. Die Anderen setzt man möglichst ohne Aufschub mit liebenswürdigen Redensarten vor die Thür. Gestern kam dann Ihre allerliebste Plauderepistel mir zu Händen, in der, wie ich erwartet hatte, von allem Denkbaren die Rede war, nur nicht vom Inhalt meines Briefes. Ich bin weit entfernt davon, dahinter weibliche Taktik zu vermuthen. Schönen Dank auch für die Einlage: das Bild ist wohlgerathen, doch zeigt es Sie mindestens um fünf Jahre älter, als Sie in Wirklichkeit aussehen. Seit wann sind denn auch noch unsere Photographen unter die Naturalisten gegangen? Ueber die Unterschrift: „Dem Unverbesserlichen", quit-

tir' ich mit Dank. Das musikalische Zitat am oberen Rande der Photographie, das Leitmotiv, die „idée fixe“ der phantastischen Symphonie von Hector Berlioz ist, wie ich aus der Form der Notenköpfe sehe, von Willy beigefügt. Woran das wohl liegen mag, dass unsere Komponisten deutlicher schreiben, wenn sie einen von ihren Vorgängern herrührenden Gedanken kopiren, als wenn sie Eigenes zu Papier bringen?

Da Sie's mir also nicht ausdrücklich verboten haben, spinne ich heute, als Unverbesserlicher, mein Garn fort.

Willy, dem Sie zu seinem Geburtstage Maupassant in deutscher Uebersetzung — der Arme! — und die musikalische Handbibliothek der hochseligen Herren Nohl und Pohl schenkten, hat wohl inzwischen auch in der Letzteren soweit geblättert, um mir triumphirend entgegenhalten zu können, dass das „oeuvre“ von Berlioz dem wagnerischen grösstentheils vorangehe, und dass die Entstehungsjahre der instrumentalen Hauptwerke Liszts im Wesentlichen auch die der Dramen Wagners gewesen seien. Man dürfe sich daher nicht beifallen lassen, zu behaupten, dass Berlioz und Liszt die wagnerische Kompositionstechnik zu Unrecht verwerthet hätten. Mit Verlaub, das behauptet „man“ auch gar nicht. Verstatten Sie eine Randbemerkung: Sie würden an Willy ein gutes Werk thun, wenn Sie ihn gelegentlich in die Gesellschaft

ernster Männer, besonders Nichtmusiker, schicken wollten; seine Beweisführungen, wie die so vieler heutiger junger Künstler und Schriftsteller, sind die von Leuten, die das bequemere Theil erwählt haben, in schöngeistig schattirten Damenzirkeln zu orakeln. Verzeihen Sie, meine Gnädigste — ich weiss nicht wie's zugeht: so oft ich auf Salonlöwen oder -Löwinnen zu sprechen komme, die den ebenso grossmüthigen als nachsichtigen und galanten Meister Liszt in seinen letzten Lebensjahren umlagerten, hab' ich immer meinen ungalanten Tag.

In Wirklichkeit durchlief die neueste Musikgeschichte etwa folgende Entwickelungsphasen. Berlioz, der keineswegs von einem bösen Deutschen verführt worden war, missverstand als Franzose und als Zeitgenosse der Victor Hugo, George Sand, Delacroix den letzten Beethoven einerseits, Shakespeare wie die deutsche und englische Romantik, insbesondere das Romantische bei Goethe, Byron, Walter Scott andererseits so gründlich wie möglich. Ohne an einer soliden, allzeit zuverlässigen musikalischen Satztechnik einen festen Rückhalt zu haben, ohne eine ausgesprochene dramatische Begabung zu besitzen, fühlte er sich von der Szene wechselweise gefesselt und abgestossen, und zog, als genialster aller bedeutend veranlagter Dilettanten und Fragmentaristen, um seinen programmatischen Irrgarten stets neue Kreise. Zweitens: Franz Liszt, der als

Adoptiv-Pariser in dem gleichen Boden wurzelte wie Berlioz, und als sein ästhetischer Wandnachbar über Poesie, Kunst und ihrerzeit viel erörterte philosophisch-religiöse Bestrebungen schwärmerischer Weltbeglücker die gleichen, etwas verschwommenen Anschauungen hegte, wie die gesammte französische Generation von 1830, lehnte sich auch als Tondichter merklich an Berlioz an. Doch gedieh ihm sein symphonisches Gesammtwerk straffer und übersichtlicher, weil er auf seinen Reisen als Virtuose die Erfahrung gewonnen hatte, dass man das Publikum im Konzert nicht allzulang bei dem gleichen Gegenstande festzuhalten im Stande sei, weil er, als ganz unvergleichlicher kongenialer Nachempfinder, im Studium Bachs und Beethovens, im persönlichen Verkehr mit Wagner sich vieles Echte, Unverlierbare innerlich aneignete, und weil schliesslich seine eigentliche melodische Erfindung noch um ein Geringes kurzathmiger war wie die von Berlioz. So machte er zeitweise aus der Noth eine Tugend und aus den mit höchst geistvollem Stift hingeworfenen Skizzen symphonische Dichtungen. Zum Dritten: es ist psychologisch äusserst wahrscheinlich, dass just die Erkenntniss des berlioz'schen Haupt- und Grundirrthumes in dem geborenen Bühnenbeherrscher Wagner den Kolumbus-Gedanken wachrief, das Orchester mehr und mehr zu einem mit den Singstimmen gleichberechtigten Faktor im musikalischen Drama heranzubilden und das Leitmotiv-

system mit höchster Planmässigkeit und Beharrlichkeit auszugestalten. Auf dem Gebiet der reinen Instrumentalmusik blieb er durchaus beethovenisch-konservativ, wie die unübertroffene Meisterschöpfung seiner Faust-Ouvertüre unwiderleglich beweist. Seine in seiner Korrespondenz überlieferten, in eigens geschriebenem offenen Brief aufgereihten und in dem geistsprühenden Aufsatze: „Das Publikum in Zeit und Raum“ später noch einmal aufgenommenen Gedanken über Liszts Kompositionen erhielten, wie stets von Neuem betont werden muss, zum Theil ihre Färbung durch Rücksichten, die dem Verfasser das Gefühl der Dankbarkeit und enge persönliche Beziehungen nahelegten. Um wie viel wärmer ist Wagners Sprache, um wie viel straffer seine Logik, wenn er sich über Mozart verbreitet! Warum hat er gar nicht den Versuch unternommen, in einer historisch und philosophisch wie auf Felsboden gebauten, wuchtig ausladenden Abhandlung seinem „Beethoven“ ein gleichwerthiges Gegenstück in einem „Liszt“ zu geben? Warum hat er bei der Feier der Grundsteinlegung für das bayreuther Festspielhaus Beethovens „Neunte“ und nicht die „Dante-Symphonie“ zur Aufführung gebracht? Warum überhaupt niemals sein gewaltiges Dirigenten-Können in den Dienst der liszt'schen Kunst gestellt? Sollte er sich nie die Frage vorgelegt haben, ob nicht je zwei Liszt-Konzerte, in Wien, München, Berlin von ihm, Richard Wagner, geleitet, zur Zerstreuung von

Vorurtheilen ungleich mehr beitragen und Liszts Ansehen ungleich bedeutsamer erhöhen würden als alle schriftlichen Aufklärungen, alle noch so schneidige Polemik?

In jenem offenen „Ueber Franz Liszts symphonische Dichtungen“ betitelten Brief soll man Worte und Gedanken ebensowenig auf die Goldwage legen, wie in den meisten anderen Kunstschriften des Meisters. Was hätte es auch für einen Sinn, vom Künstler zu verlangen, dass er sich in freiem, mehr oder weniger kritisch grundirtem Spiel der Ideen bedingungslos, Buchstabe für Buchstabe auf eine Theorie einschwöre — gelegentlich einer literarischen Bethätigung, die für ihn doch nur Erholungs-Beschäftigung ist? Wenn nur sein Kunstwerk die lückenlose Folgerichtigkeit organischen Werdens und Ausreifens zeigt! Dass Wagner sich auf seine Weise Liszt nach Kräften dankbar erwies, ehrt ihn als Menschen. Angesichts eines solch' seltenen, wundervollen Freundschaftsverhältnisses empfindet man fast Scheu, schärfer prüfend und genauer wägend der Frage nachzugehen, wie weit die innere Ideengemeinschaft zwischen den beiden Meistern sich erstreckte. Mir will ein Wort Wagners nicht aus dem Sinn, das in seinen Briefen an Uhlig steht. Nachdem er wieder einmal von der Fürsorge und Hochherzigkeit Liszts mit Rührung gesprochen, entringt sich ihm, dem unerbittlich Wahren, der Klageruf: „In meinem Denken begreift er mich nicht.“ Also gab

es ein Etwas in Wagner, das Liszt, der den „Tannhäuser“ und den „Lohengrin“ mit der Feder wie mit dem Taktstock so feinsinnig zu erläutern verstand, doch nicht begriffen hat? Sollte am Ende dieses Etwas ein bisher immer noch nicht recht als solcher erfasster Kernpunkt der gesammten wagnerischen Kunstanschauung gewesen sein? Nämlich dass, wenn die Symphonie einmal auf natürlichem Wege in das musikalische Drama hineingewachsen sei, sie dann nicht gut auf einem weniger natürlichen Wege wieder aus ihm herauswachsen könne? Würde nicht auch, wenn es Liszt vollends gegeben gewesen wäre, Wagners „Denken zu begreifen“, heute im Verzeichniss der liszt'schen Kompositionen manche, uns seit unserer Jugend vertraut gewordene, fehlen, oder doch verschiedene unter ihnen mit anderer Titelbezeichnung und in andersartiger musikalischer Ausführung uns vorliegen? Endlich die Schlussfrage in dieser Kette: Warum war Liszt so ausserordentlich zurückhaltend, wenn in Vorschlag gebracht wurde, eine seiner symphonischen Dichtungen aufzuführen? Er pflegte dann auf seine stolz bescheidene Art zu sagen: „Ich kann warten.“ Zugegeben, dass er bei einem Hochsinn, der sprichwörtlich zu werden verdient, zeitlebens mehr die Erfolge seiner Freunde und Schützlinge, als seine eigenen im Auge hatte: war's aber nicht am Ende auch ein dunkel verworrenes Gefühl der Unsicherheit in Bezug auf Streben und Ziel, das, ihm selbst unbewusst, bei solcher

Hemmung des Willens zum künstlerischen Sichausleben mitwirkte? Meinen Sie nicht, Verehrtteste, dass es einem Manne noch schwerer fällt, sich zu überwinden, wenn eine Befriedigung seines Ehrgeizes in Aussicht steht, als wenn es nur auf ihn ankommt, eine Schöne zu erobern? „Geniesse gern, was Dir beschieden," so pflegte Liszt, ähnlich wie vor ihm Goethe zu Weimar, in letzterer Beziehung zu denken. Wer's aber auf die eine Art nicht verschmäht, „im Vollen, Schönen, resolut zu leben", der pflegt sich's auch auf die andere nicht zu versagen, wenn nicht besondere seelische Motive mit hineinspielen. Die bescheidensten Tondichter, ein Mozart, ein Schubert, ein Lortzing, haben herzhaft zugegriffen, so oft sich ihnen die Möglichkeit bot, mit einem ihrer Werke vor die Oeffentlichkeit zu treten.

Vom verschwiegenen Drama im Herzen des edlen und vornehmen Franz Liszt führt mich, zum vierten und letzten, der Weg zu den über ihre Nöthe und Schmerzen laut genug klagenden musikalischen Jüngstdeutschen. Wie viele in's Schwarze zielende und treffende Bühnentalente giebt es unter ihnen? Wollten wir sie an den Fingern abzählen, wir würden, wie Papageno, da er sich zur Reise für's Jenseits rüstet, das „Eins" und „Zwei" nur stockend herausbringen und schliesslich nach längerer Verlegenheitspause ein „halb Drei" stammeln. Die Einen malen mit unsäglichem Fleiss eine Art Wagnerschablone nach; sie gehen von dem

äusserlich technisch zumeist vortrefflich behandelten Orchester aus, anstatt wie Wagner vom dramatischen Hauptgedanken und den diesem entspringenden psychologischen Einzelmotiven, weil sie mit dem Theater keine rechte Fühlung haben, oft auch der Kraft entbehren, lebendige Menschen auf die Bretter zu stellen. Ob man ihnen die rechte Förderung angedeihen lässt? Sicherlich nicht. Doch davon wäre in einem eigenen Kapitel zu reden. Die Anderen, die hauptsächlich die symphonische Dichtung pflegen, verzehren sich erst recht in der Sehnsucht nach der Bühne. Denken Sie an das nachgerade beinahe typisch gewordene, dramatisch bewegte, oft gleichsam Geberden durch Tonreihen wiederspiegelnde, für halbe Seiten sich in Interjektionen zersplitternde Violin- oder Cellosolo in neueren Programmwerken: da wird's jedesmal einer armen, gequälten Seele im Konzertsaal zu eng, und sie begehrt nach Theaterluft. Es ist die Explosion auf eine Gefühlsstauung hin, keineswegs, wie bei der nicht ohne Koketterie durchgeführten „Rolle“ der Bratsche in der Harold-Symphonie von Berlioz, die Verwirklichung einer im Vornherein feststehenden künstlerischen Absicht. Jene jüngeren Musiker kochen in einem Kessel, der zwischen zwei Herdfeuern steht. Als redlich strebende, doch geistig noch nicht frei gewordene Eklektiker vermengen sie Verschiedenartiges und Entgegengesetztes aus den Errungenschaften von Berlioz, Liszt und Wagner. Weil es einmal eine

Uebergangsepoche gab, in der fast gewaltsam und zwar ziemlich in den selben Tagen für die drei Meister Bresche geschlagen werden musste, können sie sich von dem Wahne nicht losmachen, dass in der gleichen Zeit auch für innerlich Engverwandtes gekämpft wurde, und sträuben sich dagegen, zu erkennen, dass Wagner mit Liszt und Berlioz einzig und allein in der modernen Verwerthung und Steigerung orchestraler Mittel und in etlichen belanglosen motivischen Reminiscenzen Berührungspunkte hat. Unsere heutigen Programm-Musiker sind nur scheinbar fanatische Fortschrittler, in Wahrheit aber Rückschrittler, sofern sie wieder hinter Wagner bis auf Berlioz zurückgehen, also auf das, was für das Kunstwerk Wagners Voraussetzung, aufgebrauchtes Mittel zum Zweck war und just im Sinne einer geläuterten bayreuthischen Anschauung als „überwundener Standpunkt" gelten muss. Sind denn die Herren nicht im Stande, Wagner ohne Brille zu lesen? Willy wirft mir im Geiste die Partitur der „neunten Symphonie" an den Kopf. Verordnen Sie ihm, bitte, ein niederschlagendes Mittel und fragen Sie ihn in Güte und Liebe, warum er und seine Freunde denn stets wie hypnotisirt auf den vierten Satz der grandiosen Schöpfung starren, anstatt die drei ersten, wahrlich nicht geringeren eines auch nur annähernd gleichen aufmerksamen Studiums zu würdigen. Warum hat wohl Beethoven diesen drei Theilen untereinander keine thematische Beziehung verliehen? Und sind die musikalischen

Grundideen dieser drei Theile im vierten etwa in Verbindung mit neuen Motiven verarbeitet, oder vielmehr nur in der Weise von „Zitaten“ vorgebracht? Sei dem wie ihm wolle: sobald einer von unseren Benjamins der Konzertsäle einmal eine Melodie erfinden wird wie die, mit der sich Beethoven schliesslich die Bundesgenossenschaft Schillers sicherte, dann fange er damit an, was ihm nur sein Talent eingiebt; dann binde ich an mein ganzes bisserl Aesthetik einen Mühlstein und versenke sie nach Wunsch in den grosshesseloher See oder in den berliner Goldfischteich, wo sie am tiefsten sind.

Ja, Verehrteste, das ist ein Generalirrthum unserer verwegen dreinschauenden, und im Inneren, ach, so unsicheren und verlegenen Himmelsstürmer: die von Wagner selbst mit aller Entschiedenheit widerrathene Anwendung wagnerischer Gedanken und Techniken auf die reine Instrumentalmusik. Die Herren schieben Wagner und seine Lehre mit einer nachlässig selbstbewussten Handbewegung zur Seite, wenn's ihnen gerade unbequem ist. Warum dichten sich die Wenigsten unter ihnen ihre Programme selbst? Beethoven bestritt seine Programme aus eigenem poetischen Vermögen. Die schönsten waren die, welche er gar nicht ausdrücklich angab, wie die für seine Cmoll- und für seine Adur-Symphonie. Ein echtbürtiges Kunstwerk grösseren Styles muss eine einheitliche Prägung tragen, kann nicht aus einem womöglich

unfreiwilligen Zusammenwirken zweier Individualitäten entstehen. Vor Jahr und Tag schrieb ich Ihnen einmal, dass ich, unbeschadet aller Verehrung für Mendelssohn und Schumann, auch an der Sommernachtstraum-, an der Manfred-Musik bei Theateraufführungen keine reine Freude mehr hätte. Es klaffen doch zu weite Risse zwischen der Phantasie- und Empfindungswelt jener Meister und der Shakespeares und Byrons. Unser ästhetisches Empfinden hat sich in den letzten Jahrzehnten überaus verfeinert. Bedenken Sie nur, dass wir heute die Kopie, die graphische, ja selbst die quasimechanische Wiedergabe eines berühmten Gemäldes unter ganz anderen Gesichtspunkten beurtheilen, als es um die Mitte des neunzehnten Säkulums geschah, dass uns die feinfühligste Reproduktion doch nur ein Nothbehelf dünkt, dass wir, wenn wir anders den Muth dazu auftreiben, uns gegen eine Ergänzung und Umarbeitung von Shakespeares „Timon“, Schillers „Demetrius“, Glucks „Armida“, Webers „Oberon“ mit allem Nachdruck zur Wehr setzen, dass wir endlich, bei aller Bewunderung für relativ glückliche Lösungen, selbst dann nicht mehr ganz von Herzen zustimmen können, wenn wir ein von einem Mozart retouchirtes Oratorium Händels oder eine von einem Wagner mit allem erdenklichen Takt ergänzte Partitur Glucks vor uns haben. All' das hängt mit der modernen, mühsam genug erstrittenen Anschauung von der Einheit und Untheilbarkeit der Persönlichkeit zu-

sammen. Nachdem die Kinderkrankheiten der Sozialdemokratie und des Staatssozialismus überwunden worden sind, betonen wir mit allem Recht und Eifer wiederum das Individuelle. Es ist Nietzsches grösstes, bisher so gut wie übersehenes Verdienst, dass er uns, ungeachtet seiner poetischen Uebertreibungen, vor der Gefahr der geistigen Massen-Einstampfung bewahrte. Wie das nun die Nothwendigkeit des noch nicht beendeten Kampfes gegen die „Mittler", gegen die öde Gleichmacherei bedingt, müssen wir jetzt den ausgesprochenen Gegensatz: das Naturrecht des Individuellen und vollends das Unantastbare einer subjektiven künstlerischen Anlage und Eigenart um so entschiedener in den Vordergrund rücken. So hat denn auch die zugleich feinfühliger und streitbarer gewordene Aesthetik nicht Weniges mit scharfem Messer zu trennen, das scheinbar leidlich gut miteinander verwachsen war. Einen reizvollen Anblick gewährt es, wenn eine Schlingpflanze, ohne gerade die Krone zu überwuchern, einen Baum mit hängenden Ranken und farbigen Blüthen geschmückt hat; schneidet man sie indessen herunter, dann gewahrt manch Einer zu seiner Verwunderung, dass die freigelegte, strengere, architektonische Schönheit des Baumgerüstes trotz verschiedener Härten und des mitunter jäh abbrechenden Linienzuges sich doch bedeutsamer ausnimmt als das frühere ausgeglichene, malerisch entzückende Bild.

Shakespeares „Sommernachtstraum" muthet

uns wie die Natur an, nicht nach der Formel Taines und Zolas „durch ein Temperament gesehen", sondern wie ein ganz eigen jungfräulich Stück Natur — wie eine über Nacht aus dem Ozean emporgetauchte, von keines Menschen Fuss noch betretene, von keines Menschen Auge noch durchforschte Insel. Die Natur aber ist nicht geistreich, und Mendelssohns Sommernachtstraum-Ouvertüre ist mit allem sie umfliessenden, feinen poetischen Dufte in erster Linie geistreiche Musik. Ein köstliches Sprühfeuer des Witzes und der romantischen Laune, doch leider bei Sonnenlicht angezündet. Wahren wir dieser prächtigen Tondichtung die ihr zukommende Stelle im Konzertsaal, selbst auf die Gefahr hin, dass sie dort in der Nähe einer „symphonischen Dichtung" ihren Platz erhalten sollte. Liszt und die Lisztianer stehen der Sphäre des von ihnen nicht immer mit Unrecht schärfer kritisirten Mendelssohn näher, als sie selbst ahnten und ahnen. Im liszt'schen wie im mendelssohn'schen Kreise war man einer weitschichtigen Bildung noch nicht sicher genug, um nicht hier und da sich etwas auf sie zu Gute zu thun. Daraus darf man keinen persönlichen Vorwurf schmieden; das lag in der Zeit. Hüben hören wir das künstlerische Echo aus dem Salon der George Sand, in dem der heranreifende Liszt ein- und ausging; drüben hallt noch der Ton nach, der im Zirkel Rahel Varnhagens angeschlagen wurde. Verstandes- und urtheilsscharf bis zum Verletzen-

den die Eine, geschwätzig und phantastisch zügellos die Andere, begegneten sich beide moderne Sybillen in der Koketterie mit dem Geistreichen. Als starke Geister fascinirten sie beide, Rahel Varnhagen über die Grenzen ihres Lebens, die Sand über die ihres Landes hinaus. Bis in die bei aller Liebenswürdigkeit, bei aller erquicklichen Herzensgüte doch an gesuchten und geschraubten Wendungen nicht armen Briefe Fanny Mendelssohns verspürt man den Einfluss der Einen, bis in Liszts Dithyrambus auf Chopin den der Anderen. Noch stärker spiegeln sich solche Einwirkungen im eigentlichen Schaffen der Tonsetzer. Wie der Mann der Frau, so giebt, ohne selbst produktiv zu sein, oft die Frau dem Künstler die Richtung. Wenn jeweilig bei Mendelssohn die Empfindung gegen die Routine zurücktritt, so verräth seine Schreibweise gerade so ein leise affektirtes Salon-Geistreichthum, wie man mitunter bei den heroischen Anläufen Franz Liszts den Verdacht nicht loszuwerden vermag, dass sich da die Pose vor dem Spiegel reflektire. Aehnlich wie bei dem „unglückseligen Atlas", der davon überzeugt ist, die ganze Welt auf seinen Schultern zu tragen, und doch nur mit den eisenfarbig angestrichenen Holzgewichten des Weltschmerzes handthiert. Ich sehe, wie Sie fürsorglich und beschwörend den Finger auf den Mund legen, werthe Freundin. Sie meinen es sicherlich gut mit mir, doch versichere ich Sie, dass es in der Wirkung gleich bleibt, ob man

in ein oder in zwei Wespennester zugleich sticht. Noch eins: bei Mendelssohn wie bei Liszt ist die Gefühls-Kantilene immer das Schwächste. Mendelssohn gemahnt an einen Lustspieldichter, der seine brillant entworfene Komödie in zierlicher Intrigue, bei behend trippelndem Dialoge aufbaut, doch unversehens versagt und in anmuthige Melancholieen verfällt, wenn der unter Thränen lächelnde Humor die erlösende Note anschlagen soll. Liszt entwirft die originellsten Rahmen, aber seinen Gemälden fehlt nicht selten der warme Lokalton. Im gegebenen Augenblick streift Dieser an Bellini und Donizetti, wenn sie nicht sowohl italienisch gefühlvoll als vielmehr international rührselig werden, Jener an die „deutschen Kleinstädter“ vergangener Tage. Auch hat sich bedauerlicher Weise nicht Beider Bestes fortgeerbt. Lösen Sie von Dutzenden melodischer Gebilde unserer Jüngeren und sich noch so wild Geberdenden den interessanten harmonischen Firniss ab — Sie werden deutlich an die süssliche, beliebig dehnbare Patent-Kantilene des alten leipziger Gewandhauses erinnert werden.

Vergessen wir über ihren Schwächen nicht, dass Mendelssohn wie Schumann wie Liszt gute Poeten waren. Nur je ein Beleg: die Hebriden-Ouvertüre, die grosse, Liszt zugeeignete Klavierphantasie in Cdur, die „Hunnenschlacht“ — Letztere nicht wegen, sondern trotz ihres Programmes. Der junge Schumann als begnadeter Lyriker, Mendelssohn, nach Wagners vortrefflichem Ausdruck, als

„feinsinniger Landschaftsmaler", Liszt, dem man bei allen Rodomontaden einen Zug in's Grosse nicht absprechen darf und der in seiner kirchlichen Musik auch eine tief fühlende Seele offenbart, als leidenschaftlicher Pathetiker. Vielleicht könnte man ihn einen posthumen Vertreter des Barock nennen, das so vielfach ein auf's äusserlich Drastische gerichtetes Wollen, doch fraglos auch ein sehr erhebliches Können, vor Allem aber die Bethätigung kraftvoll sinnlicher Phantasienaturen zeigte. Es ist manchmal recht schwer zu unterscheiden, was der Wille im Bunde mit der „joie de vivre", und was das Herz entstehen lässt. Hinwiederum fürcht' ich, so Manche unserer Jüngstdeutschen bleiben mittelmässige Musiker, weil sie schlechte Poeten sind, und sie bleiben schlechte Poeten, weil ihnen das Herz fehlt. Ihre melodischen Wendungen haben nicht einmal die relative Frische der zweiten und dritten Liebe. Sie sind Leute, die als grosse Herren die Schönen dutzendweis' verehren und, dasselbe Bouquet von Papierblumen in der Hand, an zwanzig Abenden hintereinander mit geringem Wechsel der Betonungsdrücker die gleiche Formel hersagen.

Das Phänomen Richard Strauss hat einen Platz für sich zu beanspruchen. Er ist der komponirende Universal-Dirigent — als solcher nur in einer Zeit möglich, in der sein väterlicher Freund Hans von Bülow die Kunst der Orchesterleitung auf ihren Gipfel erhob, die Fähigkeit jedes Instru-

mentes, je nach seiner Natur gesangsmässig vorzutragen und eindrucksvoll zu deklamiren, auf das Höchste steigerte und alle Aufgaben von Bedeutung, die ältere und neuere Tonmeister an den gesammten Organismus der Streicher und Bläser gestellt hatten, zum erstenmal mit nachschaffender Genialität restlos löste. Strauss ist, als intelligentester Zuhörer Bülows, der erste Komponist, der die bülow'sche Lehre mit vollem Verständniss in sich aufgenommen und auf ihr weitergebaut hat. Mit drei Federstrichen setzt er eine musikalische Literatur in Bewegung. Ihn Anempfinder nennen, hiesse ihn arg unterschätzen, ihm den Kranz der weltumgestaltenden Erfinder reichen, hiesse der Zukunft vorgreifen. Er giebt der Kritik, die noch Zähne hat, ein paar auszubeissen; er ist in kein System unterzubringen, in kein Schubfach zu sperren. Am ehesten könnte man ihn vielleicht noch einen Proteus, einen unerhört grossartigen musikalischen Verwandlungskünstler nennen. Im ersten Takt kommt er uns gelind wagnerisirend, im fünften sieht er Brahms über die Schulter an, im dreizehnten wandelt er Arm in Arm mit Liszt oder Cornelius „zusammen im Mondschein", im dreiundzwanzigsten beschwört er den Schatten Haydns, wenn nicht gar Reissigers oder Onslows. Doch niemals verdriesst uns eine störende Reminiscenz, nie fällt uns eine farblose, bei gutem Gedächtniss sich gewissermaassen mechanisch aufspeichernde und vervielfältigende Kapellmeistermusik in's Ohr;

immer hat man den Eindruck einer gerechtfertigten Wahlverwandtschaft. Eine „Umwerthung aller Werthe“, bei der es vielleicht gar nicht einmal in erster Linie darauf abgesehen ist, den Feingehalt des Edelmetalls sonderlich zu mehren. Hat Strauss die allbezwingende Seele des Genius? Die Frage wird nur von denen beantwortet werden können, die dereinst den hoffentlich noch recht weit ausstehenden Abschluss dieses an Kühnheiten und Ueberraschungen, Klangwirkungen und Erfolgen erstaunlich reichen Künstlerdaseins betrauern werden. Was in uns, den Mitlebenden und gespannt Zuhörenden, weiter rumort und fortarbeitet, das sind die vielen hundert kleinen aus seinen Partituren herausspringenden lebensdurstigen, gefühlvollen, spöttischen, streitlustigen, zuweilen auch ganz brav biedermännisch im behaglichen Ländler sich drehenden Seelchen. Sind das nicht all' die mehr oder weniger problematischen Halbnaturen der Gegenwartsmenschen, die so Vieles anpacken, bald aber erlahmen und abgleiten? Hat nicht hier wieder einmal eine Zeit die ihr adäquate Kunst gefunden? Lächelt er nicht auch im Geheimen ein wenig ironisch über seine Zuhörer, der kluge Richard Strauss? Weil er Etwas zu rathen aufgiebt, hat er just unter den Gescheuten viele Anhänger, weil er Viel verheisst, hat er die Jugend hinter sich. Ohne im Geringsten nach äusseren Erfolgen zu haschen, ist er doch der Mann von Welt, welcher denen artig dankt, die ihm die Wege

mit Palmen und Broschüren bestreuen. Alles in Allem: unter sämmtlichen Instrumentalkomponisten, die bisher lebten, unstreitig der originellste, temperamentvollste, geistreichste Virtuose. Ein ganzer, ein famoser Kerl. Er beweist uns nach allen Regeln der Kunst, dass er die Nachwelt für sich haben wird; wir verdanken ihm so viele Stunden ungewöhnlicher geistiger Anregung, so feinnervige, farbensatte Stimmungsmusik, dass wir uns selbst die Freude machen wollen, es ihm zu glauben.

Das nächste Mal noch ein paar ergänzende Striche zu dieser Skizze. Für heute bitt' ich hoch und höchst, mich in Gnaden zu entlassen. Sie werden längst ungeduldig geworden sein — und mir schwirrt es im Kopf. Ich muss schnell eine Seite Shakespeare lesen oder eine Bachfuge spielen.

Ich bin darauf gefasst, dass Willy mir umgehend die Freundschaft aufkündigt: Sie werden ihm ja meinen heutigen Brief nicht zu lesen geben, aber ihm doch allerhand daraus erzählen. Indessen glaub' ich, dass er und ich uns schon wieder zusammenfinden. Denn da die Musiker heute mehr mit dem Verstande, und die Kritiker, die mit dem Ellenmaass und der Normalschablone nicht auskommen, mehr mit der Phantasie arbeiten, als früher, rückt man sich allmählich doch näher.

Meinestheils hab' ich mich übrigens, wie Sie wissen, niemals als Kritiker angesehen. Ich bin nur ein alter, invalider Musikant a. D., der auf seine an Eidesstatt abgegebene Versicherung hin, dass er

niemals eine eigene Komposition veröffentlichen werde, die Zivilversorgung als freier Mitarbeiter etlicher Zeitschriften erhalten hat. Der auch gern zu den Psychologen in die Schule geht. Sie werden im vorliegenden Brief nicht allzuviele „Urtheile" finden. Der Kritiker „urtheilt", der Psycholog fragt. Herzliche Grüsse von

Ihrem

Ihnen in aufrichtiger Verehrung zugethanen

Paul Marsop.

III.

Hochverehrte Frau Gräfin!

Von der Graphologie halt' ich nicht besonders viel. Schlüsse auf Charakteranlagen und seelische Zustände pfleg' ich aus Handlungen zu ziehen, und theile meine werthen Mitmenschen schlechtweg in solche ein, die leserlich, und in solche, die unleserlich schreiben. Aber es fällt mir doch auf, dass Ihre sonst so gepflegte, gefällig abgerundete Handschrift in Ihren letzten lieben Zeilen weniger ebenmässig erscheint. Dazu sind Sie diesmal minder freigebig mit Gedankenstrichen. Eine Frau, die in jedem Satze höchstens einen Gedankenstrich anwendet, steht vor einem Entschluss. Glücklicher Willy! Als ich jung war, fand man im „Langen und Bangen" noch einen eigenen Reiz. Auch als älterer, gleichmüthiger Beobachter möcht' ich die Liebe den Opern vergleichen, an denen die Ouver-

türe das Beste ist. Heute will man in Allem schnell zu „positiven Ergebnissen“ kommen. Mir schwant, dass ich gut daran thue, unseren Briefwechsel zu einer Art Abschluss zu führen. Es ist nicht nach Jedermanns Geschmack, mit der jungen Ehegattin seines Nächsten zu korrespondiren. Oder wissen Sie ein Mittel, wie man es anfängt, an eine Frau zu schreiben, ohne ihr den Hof zu machen? Ich nicht.

Natürlich werden Sie sich jetzt ganz auf die Seite der Programm-Musik schlagen. Denn Sie sind ja wohl gesonnen, mit Willy in geistiger Gütergemeinschaft zu leben. Sie fangen demnächst ein neues Dasein an — und die Programm-Musik ist so recht die Kunst der interessanten Anfänge. Für den weiteren Verlauf greift man nicht ungern auf alte, bewährte Techniken zurück, oder man improvisirt sich halt jeden Tag vom Morgen bis zum Abend durch's Leben weiter, so gut es gerade gehen mag. Das bietet dann eine hübsche Illustration zu dem von Liszt verherrlichten Gedanken Lamartines, dass unser ganzes Leben nur eine Kette von Präludien sei. Was ist doch Liszt für ein Meister des poetischen Auftaktes! Denken Sie an den Beginn des „Prometheus“: wie grandios setzt das wildtrotzige Thema ein! Leider enttäuscht die Fortsetzung: es fehlt jene Stetigkeit in der Entwickelung, jenes selbstsichere Vor- und Fortschreiten, jene souveräne Ruhe im Aufrollen aller Phasen und Erscheinungsformen der Leidenschaft, für die ich keine andere Bezeichnung wüsste

als: beethovenisch. Oder: männlich. Je mehr sich die Darstellung ausbreitet, um so mehr flaut die Leidenschaft selbst ab. Gewaltig daherbrausende Gewitter, die nur allzu rasch in einen intermittirenden Landregen übergehen. Rufen Sie sich ferner einen beliebigen langsamen Orchestersatz von Berlioz in's Gedächtniss. Stets ein treffsicheres Anschlagen der Stimmungsnote, einige vielverheissende Partiturseiten von köstlich originalen Orchesterfarben, im tiefen Ton gesättigter Lyrik, der Wunder über Wunder ahnen lässt. Unversehens reisst der Faden des Gesanges ab. Der Tondichter sucht, tastet, steigert in der Häufung mehr oder weniger unvermittelter Akzente, anstatt in der Weiterführung schönausschwingender, wie zu einer krönenden Spitze aufsteigender Linien, will sich mit rezitativartigen Opernphrasen helfen, bricht mitten in einer räthselvoll spannenden Entwickelung ab und steht unvermuthet wieder am Anfang. Daran ist nicht nur der dem phantasiereichen Musiker im Nacken sitzende böse Programm-Alp schuld, sondern eine Anlage des Organismus, die mir weiblich dünkt. Beethoven gemahnt an einen Denker, der jedesmal eine volle Kreisbahn menschlichen Erlebens ohne Abirren und Ermatten durchmisst, Berlioz an eine — Denkerin, die sich allenfalls noch über das erste Hinderniss auf ihrem Wege mit kühnem Schwunge hinwegsetzt, beim zweiten ermüdet, sich mühsam zum Ausgangspunkt zurückfindet, und nun eigensinnig

dabei bleibt, in steigender nervöser Erregung ihre erste Idee zu wiederholen. In der Turnstunde nennt man das, glaub' ich, „Stelle treten".

Hab' ich's jetzt mit Ihnen auch verspielt, meine Gnädigste, oder sind Sie grossherzig genug, mich wenigstens ausreden zu lassen? Für die unterbrochene Einheitlichkeit der Darstellung bietet sich dann ein nicht vollgültiger, aber annehmbarer Ersatz im Farbenreiz der stets geistreichen Orchestrirung. Doch nur ein bedingter Ersatz, und zwar lediglich für Fachmusiker, insofern man die symphonischen Dichtungen von Berlioz als erweiterten „traité d'instrumentation" betrachten mag. Einen wirklichen, ungetrübten künstlerischen Genuss kann man nur von einem Werke haben, bei dem übersichtliche lineare Darstellung und eigengeprägte koloristische Werthe sich gegenseitig bedingen. Wie bei Beethovens kleiner Fidelio-Ouvertüre in Edur — für mich ein Wunder der Instrumentation. Leider giebt sich kein Dirigent mit dem Vortrag dieses Stückes auch nur die halbe Mühe wie mit dem des „Tasso" oder des „Rouet d'Omphale". Bei ganz wenigen berlioz'schen Sätzen, wie bei dem „Marche au supplice" der „Phantastique" oder dem „Ständchen" der Harold-Symphonie vermählen sich klare Zeichnung und charakteristische Farbe. Nur allzu oft hat man mit einem Nebeneinander von Klang-Phantasmagorieen vorlieb zu nehmen. In keiner Kunst herrscht ja eine alleinseeligmachende Logik der Komposition;

aber s e i n e Logik des Aufbaues, s e i n e Einheit der Darstellungsmittel muss jedes Kunstwerk in sich tragen und zu erkennen geben. Ich sah einmal Panneaux von der Hand einer aussergewöhnlich befähigten Dame, die zum Stickfaden griff, wenn sie in der Schilderung einer exotischen, wohl auch einer eigenartig beleuchteten einheimischen Landschaft an der einen oder der anderen Stelle den Pinsel nicht weiter führen konnte oder wollte. Der Seidenglanz einzelner Partieen war herrlich; aber das Ganze fiel auseinander. Auch das stellte sich als Leistung dar, die sich aus hundert Anfängen zusammensetzte. Wenn diese Dame als Musikerin zur Welt gekommen wäre, so hätte sie vielleicht einen künstlichen, ohrbetäubend rauschenden Wasserfall oder eine an bestimmten Takten durch eine Windmaschine in Schwingungen zu versetzende Aeolsharfe in's Orchester gestellt. An sich gute koloristische Witze können die Gesammtwirkung eines Bildes ebensowohl heben als zerstören, und ein Durcheinanderrühren der Künste und der Kunstfertigkeiten bedeutet noch kein Ineinanderaufgehen. Wagner war fähig, Musik und Dichtung zu verschmelzen; Berlioz und Liszt konnten sie nur vermischen. Unter den Jüngstdeutschen sind Leute, die mit den schönsten Träumen von der Welt beglückt werden, nach dem Erwachen aber leider das Beste davon vergessen haben, und mit krampfhafter Hast sich bald bei der Dichtung, bald bei der Musik Hilfe

suchen, um von dem Entschwindenden noch Etliches festzuhalten.

Legen Sie Ihre schöne Hand auf Ihr klopfendes Herz: Sie brauchen um Willys Schlaf und Gesundheit nicht besorgt zu sein. Prosaische aber ehrliche Leute meinen, dass lebhafte Träume durch Ueberlastung des Magens hervorgerufen werden. Sehen Sie, Willy und seine jungen Freunde schlucken wahllos zu viele und zu verschiedenartige geistige Nahrung in sich hinein. Alsbald arbeiten und gähren die wunderlichsten, einander entgegenstrebenden poetischen Anregungen und Daseinsauffassungen in ihrem Inneren wild durcheinander. Immer unbehaglicher wird ihnen zu Muth, Blässe und Röthe wechselt auf ihren Wangen, Schweisstropfen perlen auf ihrer Stirn: endlich schleichen sie sich verstohlen in ihr Arbeitskabinet, um sich auf musikalischem Wege zu entlasten. Heiter, „quasi re bene gesta" — Sie verstehen ja etwas Latein — kehren sie dann in unseren Kreis zurück. Jene üble Gewohnheit, sich übereilig mit einem wie Kraut und Rüben durcheinandergehaspelten, literarischen und philosophischen Nährstoff vollzustopfen, schreibt sich aus der noch nicht gar zu fernabliegenden Zeit her, in welcher der Musiker durch tiefgehende soziale Wandlungen gleichsam über Nacht eine gesellschaftsfähige Stellung erlangte und, um sich als Gleichberechtigter zu behaupten, sich schleunigst so viel „allgemeine Bildung" als möglich zuführte. Kann es als Zeichen

eines abgeklärten Geschmacks gelten, wenn man sich heute durch Dante und morgen durch den überaus seichten und phrasenhaften Lamartine zum Komponiren angeregt fühlt? Bekundete nicht Berlioz durch die Willkür und das Ungeschick, mit dem er sich seine Faustlegende zurechtlegte und sich der Aeneis Vergils bemächtigte, dass er sich eine bescheidene ästhetische Kunstanschauung erst mühsam zu erobern im Begriffe war? Auch unsere Himmelsstürmer fallen grösstentheils noch blindlings über alles her, was in der Buchhändler-Auslage mit echten und Talmi-Werthen in Vers und Prosa anlockt. Die Musiker scheinen also dadurch noch nicht zu „freien Adelsmenschen" geworden zu sein, dass sie inzwischen mit anderen Sterblichen zusammen auf königlich preussischen oder bayerischen Gymnasien lernten, wie die Grammatik den Geist erschlägt. Ihre Voreltern mussten mit gebücktem Rücken vor den Mächtigen dieser Erde dastehen: sie selbst machen sich zu den getreuen Dienern literarischer Tagesgrössen. Vielleicht verarbeitet demnächst Jemand Hartlebens „gastfreien Pastor" zu einer Orchester-Humoreske oder Maeterlincks „L'Intruse" zu einer symbolistischen Tondichtung. Man muss es Richard Strauss Dank wissen, dass er, feinfühliger wie so mancher hochgelahrte Kathederfürst, in Nietzsche nicht sowohl einen Philosophen als vielmehr einen Dichter erkannte. Freilich geht auch nicht alles, was ein ächtbürtiger Poet erträumte, restlos

in Musik auf. Um ungefähr die Grenzlinie zu finden, dazu ist ästhetischer Takt von Nöthen. Dieser kann ebenso wenig wie der gesellschaftliche und wie der Takt des Herzens angelernt werden; es will hier ein eifriges Ansicharbeiten, das, wie auf allen Gebieten, gewöhnlich erst in der zweiten und dritten Generation die Verfeinerung der Instinkte und die vornehmere Geistesrichtung zeitigt. Je mehr die Musiker sich in den Kreislauf der höheren allgemeinen Kultur einordnen, je mehr auch sie nach einer harmonischen Ausbildung der gesammten Persönlichkeit streben und sich dem Ideal eines neuen deutschen, vollausgerundeten Charakters nähern, für den wir die Worte „Renaissance“ und „Humanismus“ nicht mehr nöthig haben werden: je eher dürfte es mit den Auswüchsen der Programm-Musik zu Ende sein. Nicht hochfahrende kritische Polizeigebote vom „Zweck der wahren Kunst“ von der „ewigen Geltung der grundlegenden Schönheitsgesetze“, sondern das Leben, die Erfahrung, das in allen ernsthaften Bestrebungen heimlich und unablässig fortwirkende Klärungsbedürfniss werden auch hier einen wolkenfreieren Horizont schaffen und zur Gewinnung neuer bedeutsamer Kunstideale und Kunstformen helfen. Denn so sehr die beethoven'sche Form der liszt'schen an Grösse und Tragkraft der Architektur überlegen ist, so sehr muss es ein eitles, fruchtloses Bemühen bleiben, in unseren Tagen das Gerüst der Symphonie Beethovens wieder aufzuschlagen. Ge-

rade bei Werken von schwerwiegendem Gehalt wird mit den treibenden Ideen, mit den bewegenden Empfindungen auch die Form aus der Zeit herausgeboren; eine Zeit der Goethe und Schiller, der Meister und Lenker der wahren „grossen Revolution“, wird und kann jedoch das deutsche Volk nicht wieder erleben. Die Symphonik Beethovens mündet im Orchester des „Siegfried“ und der „Meistersinger“. Die neuen Ausdrucksmittel, die man bei den Kämpfen und Versuchen der Gegenwart vorzugsweise auf dem Felde der Harmonik und Instrumentation gewinnt, werden vornehmlich den orchestralen Theil des Kunstwerkes der Zukunft bereichern und in seiner Bedeutung steigern.

In der Hexenküche der Programm-Musik braut man mit der Zeit sicherlich noch einen ganz bekömmlichen Verjüngungstrank. Ja, ich wünschte eher, dass es dort einstweilen noch infernalischer zuginge! Wie auf nicht wenigen Bildern unserer Sezessionsausstellungen, so ist mir in einer Reihe von Werken unserer jungen Tondichter zuviel Komödien-Opposition — eben doch nicht der rechte, gewaltig verwegene Sturm und Drang, bei dem um Leben und Sterben gestritten wird, und aus dem sich dann wirklich eine neue Welt an’s Licht ringt. Auch in den heutigen musikalischen Revolutionen und Schlachten fliesst mehr Brauselimonade als Blut. Gleichviel aber, ob beim zukünftigen Friedensschlusse ein grösserer oder ge-

ringerer bleibender Gewinn für die Kunst zu verzeichnen sein wird: ich erhalte mir mein Vertrauen auf gedeihliche Endergebnisse hauptsächlich deshalb, weil die Leiter der Bewegung Süddeutsche und Deutsch-Oesterreicher sind. Also vorwiegend frischere Naturmusiker und Leute von wärmerem Blut. Das süddeutsche Herz wird den nervösen Taktwechsel der Programm-Musik in Jahr und Tag überwunden haben und sich an einen kräftigen, regelmässigeren rhythmischen Pulsschlag zurückgewöhnen. Ich weiss ja: es will Ihnen und Ihren verehrten, schneidig strammen Vettern nicht in den Kopf, sich Badenser und Württemberger, Wiener und Deutschböhmen als führende Geister vorzustellen. Wie traurig, dass Schiller nicht in Neu-Ruppin geboren wurde! Nun muss gar der Schmerz bezwungen werden, Bayern im intellektuellen Generalstab des Reiches glänzend vertreten zu sehen. Definition Bayerns: das Land, in dem der Norddeutsche mit Vorliebe seine Ferien verschläft. Was er dort sonst noch thut, und zwar in ausgiebigstem Maasse, das pflegen oberflächliche Statistiker des Flüssigkeiten-Verbrauchs schnöderweise den Eingeborenen mit anzukreiden. Aber Sie, die Sie zu den Jüngeren zählen, werden noch eigene Dinge erleben. Wie ich aus einwandfreier Quelle höre, arbeitet W. H. Riehl gegenwärtig im Olymp an einer kulturgeschichtlichen Novelle, in der bereits für das einundzwanzigste Jahrhundert eine Gleichstellung des deutschen Südens mit dem Nor-

den prophezeit wird. Wäre ich Politiker, so würde ich sagen, es könnte noch die Zeit kommen, wo der Süddeutsche Manches in Güte und Liebe zu schlichten und zu richten sich berufen zeigen wird, was den vielgestrengen Herren nördlich des Mains mit der unfehlbaren Präzisionsmaschinerie fertig zu bringen nicht gelingen will. So aber beschränk' ich mich gern auf harmlose Kunstpolitik, und gedenke mit besonderer Verehrung eines meiner Schutzpatrone, des mythischen Griechen Amphion, bei dessen Saitenspiel sich bekanntlich ungefüge Blöcke zu mächtigen, glatten Steinwällen zusammenschoben. Wüsst' ich heute einen mit ähnlichen Zaubergaben begnadeten Mann, ich würd' ihn für den Posten eines Reichsbaumeisters vorschlagen, der, wie man mir sagte, nach Bismarcks Tode noch nicht wieder besetzt worden ist. Die Programm-Musiker möcht' ich hinwiederum den Kriegsministerien unterstellen, wasmaassen sie durch ihre Posaunen so manches feindliche Jericho mit Leichtigkeit zu Falle brächten.

Doch ich schulde Ihnen noch ein paar Worte über den süddeutschen Freundeskreis Willys. Richard Strauss hab' ich neulich das Maass zu einem bescheidenen Kranz genommen. Da sehen wir ferner Gustav Mahler am Werke, als Fortschrittsmann auf dem Gebiet des musikalischen Ausdrucks noch waghalsiger wie Strauss. Sieht man aber scharf zu, so entstammen die meisten seiner Kühnheiten nicht der wie von innerem

Sturme erfassten und über Berge und Abgründe zu neuen Zielen hingetragenen Phantasie, sondern einem ebenso trotzigen als zähen Wollen, das sich mit Aufbietung aller Nervenkräfte dem Allergrössten entgegenreckt. Mahler hat nicht das „in schönem Wahnsinn rollende“ Auge des Dichters, sondern das des gluthvollen, hochstrebenden, ehrgeizigen Mimen. Er spielt den Pathetischen und den Empfindungstiefen, den Ironischen und den Naiven mit gleicher Meisterschaft bis zur Selbstvergessenheit und Selbstentäusserung, bis zu der Grenze, wo die Kunst Natur wird. Nicht als ob es ihm an Leidenschaft fehlte; doch ich lasse es dahingestellt, ob dieses flackernde, stossweise aufzüngelnde Feuer immer mit idealen Brennstoffen genährt wird. Mahler ist Erotiker, in schwelgerischen Visionen etwas Makart, aber als energisch und bewusst Gestaltender die Dialektik des scharfen Kopfes bis in die Schilderung des Sinnlichen hinein verwerthend; er ist auch etwas Goldmark, aber um gute dreissig Jahre jünger und innerlich erheblich mehr zum Westeuropäer geworden. In einiger Entfernung gesehen macht er die Schritte eines Riesen, in der Nähe betrachtet, gemahnt er zuweilen an einen kapitalen Stelzengänger. Hier hofft er in grossmächtiger Ausführung des seit Goethe unumgänglichen Generalprogrammes „vom Himmel durch die Welt zur Hölle“ oder umgekehrt den „Rekord“ zu erreichen, dort möcht' er nur der frohe, genüg-

same Wandersmann sein, der im lauschigen Wiesengrund sein Liedel vor sich hinträllert und für den blondzöpfigen Schatz Vergissmeinnicht und Gelbveiglein pflückt. Jedoch auf geistreiches Kombiniren der Tonfarben versteht er sich, und hier wird er vom Amalgamisten zum Alchymisten, vom Grübler zum Dichter. Er zählt zu denen, die das neue musikalische Einmaleins für den Zukunftsgebrauch feststellen. In summa: ein neurasthenischer Faust.

Kaum hab' ich mich je im besten Sinne des Wortes so gut unterhalten wie beim Anhören seiner dritten Symphonie. Ein Feiertagsvergnügen für einen Musiker, diesen tausend wie aus dem Aermel geschüttelten orchestralen Bonmots, diesen brillant und überraschend eingeführten Themen in all' ihren gleitenden Verschiebungen und kunstvoll witzigen Verkettungen, diesem perpetuum mobile von Ausdrucks- und Affektsstudien zu folgen. Zumal wenn Mahlers erstaunliche Direktionsgewalt bei prachtvollem Zusammengehen aller Gruppen jedes Fäserchen und Aederchen zum Greifen scharf blosslegt. Denn wie er als Tonsetzer für Perioden und ganze Abschnitte in den verblüffend ähnlichen Masken verschiedener musikalischer Heroen auftritt, so kann er als Kapellmeister einen Bülow bis zur Täuschung kopiren. Eines der erstaunlichsten Phänomene unserer Tage. Ein Magnetiseur grossen Styles, der auch Solche in seinen Bann zwingt, die wahrlich

keine schwachen unselbständigen Köpfe sind, der dann am gefährlichsten wird, wenn er im Verlaufe des Experimentes unter dem Einfluss einer aussergewöhnlich starken Nervenerregung an sich selbst zu glauben beginnt. Wer aber dem Zauber nicht unterliegt, der fragt: ist das Wahrheit? Ein böser Zweifel, der keinem neuen seelischen Vertrauen mehr weichen will. Dazu das ausschlaggebende ästhetische Moment: ohne einen dichterischen Leitgedanken, der uns nicht mitgetheilt wird, also wohl schwerlich besteht, ist auch diese Symphonie Mahlers nicht verständlich; ebensowenig aber erklärt die rein musikalische Struktur die Anlage eines jeden Abschnittes zur Genüge, ebensowenig giebt sie über etwelche Beziehungen Aufschluss, die zwischen den einzelnen Sätzen bestehen oder bestehen könnten. Was bleibt also übrig? Ein riesenhaftes symphonisches Potpourri? Das wäre doch zu streng und zu hart geurtheilt: denn es ist nicht nur viel Kunst, sondern auch beträchtliches Temperament in dem Werke rege. Nur darf man nicht Temperament mit Seele verwechseln. Was stellt das Ganze schliesslich dar? Nichts mehr und nichts weniger als die eigenhändig gefertigte Photographie eines Mannes, der, wie es dereinst in ihrer Weise E. T. A. Hoffmann oder Tieck, Immermann oder Heine thaten, sich und seine Zeit mit ätzender Schärfe ironisiert. Der auch, wie das den geborenen Ironikern eigen, zwischen zwei Bosheiten gern einmal eine sentimentale Thräne im

Auge zerdrückt. Zu höchst getrieben sind Täuschung und Selbsttäuschung im „Tempo di Minuetto“. Ein unerhörtes Kabinetsstück nachempfundener Grazie und schmeichlerischen Klangzaubers. Mehr und weniger als Berlioz. Beinahe Natur. Beinahe: denn die Natur ist sparsamer und bescheidener, und erzielt just desshalb eine nachhaltige Wirkung.

Weniger Titane, mehr Oesterreicher von heiter glücklichem und anpassungsfähigem Naturell ist unser immer liebenswürdiger, anregender und in allen Wissenschaften wohlbeschlagener Felix Weingartner. Haben Sie ihm schon Ihren Autographen-Fächer geschickt? Er wird Ihnen auf die eine Seite einen musterhaft geführten vierstimmigen Kanon, auf die andere die eleganteste Auflösung einer schreiend modernen Dissonanz setzen. Er, der seinen Mozart heute noch so entzückend dirigirt wie seinen Berlioz, weil er sich darauf versteht, jung zu bleiben, er bestellt auch als Komponist sein Tischlein-deck-dich bei den alten Herren von der geschlossenen Form mit der gleichen Gewandtheit wie bei den Programmatikern. Eine ausnehmend elastische Persönlichkeit von bezwingend sympathischer Frische. Der Lenz hat für ihn manch' sinniges Lied gesungen; in reiferen Jahren besticht und gewinnt er durch Anmuth, wo es ihm jeweilig versagt ist, mit Entfaltung durchschlagender schöpferischer Kraft zu imponiren. Unter den Neueren besitzt er die schätzenswerthe-

sten negativen Vorzüge: er wird nie roh, nie lärmend, nie zum gespreizten Wichtigthuer. Als sein bestgelungenes, abgerundetstes Werk, in dem die Hauptvorzüge seiner Individualität: erquicklich natürliches lyrisches Empfinden und erlesenes koloristisches Feingefühl am vortheilhaftesten zur Geltung kommen, erscheint mir seine symphonische Dichtung „Das Gefilde der Seligen". Ein formvollendetes, bei abwechselungsvollen Führungen und Verschlingungen eines reichen Themenmateriales von schönstem Klangzauber erfülltes Idyll. Auch Weingartner kam mit einem Theater-Temperament auf die Welt; aber er ist ein diskreter Regisseur wohlverdienter Erfolge. Gewährt ihm ein freundliches Geschick volle Bewegungsfreiheit und gewinnt er es dann über sich, auf die geräuschvollen Triumphe des Konzertsaales mit ihren verführerischen Gelegenheiten zu brillanten Abgängen zu verzichten, so wird aus ihm einer der allerbesten Bühnenleiter des zwanzigsten Jahrhunderts werden. Unterschätzen wir ihn ja nicht: nach Bülows und Herrmann Levis Abscheiden haben wir in ihm den letzten Mozartianer zu sehen.

Auch den Landsmann Weingartners, den feurigen Strudelkopf Siegmund von Hausegger dürfen Sie in den Kreis Ihrer Hausfreunde aufnehmen. Er ist ein engerer Studienfreund Willys. Hausegger hat künstlerische Ehrlichkeit. Diese wird auch ihn zur rechten Heimstätte seines regsamen Talentes, zum Theater zurückführen. Sein „Zinnober" mag

in der dramatischen Anlage anfechtbar, in der Charakteristik lückenhaft sein. Dennoch schlägt in ihm die individuelle Note stärker vor als in der „dionysischen Phantasie“ und in dem mit ungleich reiferer, durchweg zielsicherer Technik vollendeten „Barbarossa“. Der Sohn eines der wenigen Wagnerianer, die mit Fug sich eigener, bahnbrechender Gedanken rühmen durften, wird sicherlich einen vollgiltigen Beweis dafür liefern, dass die „Musik als Ausdruck“ sich vor und auf der Szene wunderkräftig zu bethätigen vermöge. Durch stärkere Fäden mit der Vergangenheit verknüpft ist noch der gescheite und gewandte Baseler Hans Huber. Auf den Irrwegen seiner Böcklin-Symphonie hätt' ich ihn lieber nicht gesehen. Wie gut, dass der Alte vom fiesolaner Berge sie nicht hörte! Er konnte auf unverfälscht alemannisch arg grob werden und Kernworte prägen wie sein Freund Gottfried Keller.

Vom urwüchsigsten aller Poeten nach Goethe komm' ich auf den urwüchsigsten Musiker der Neuzeit: auf Anton Bruckner. Dass man im Kreise der Programmbündler mit sonderlichem Eifer und Verständniss für den armen, lieben, grossveranlagten Meister eintritt, hat seine guten Gründe. Wenn er auch niemals eine symphonische Dichtung schrieb, wenn er auch seinen Tonsätzen keine Ueberschriften gab, war er, der aus den blühenden Gärten seiner Phantasie immer in die Dornenhecken lief, sobald man's am wenigsten vermuthete, doch ein

Seitenverwandter der Programm-Musiker, und deshalb, so himmelhoch er seine jüngeren Genossen an Gedankenreichthum überragt, doch auch ein Uebergangs-Komponist. Wer das Glück hatte, ihm in seinen von inbrünstiger Religiosität oder friedlich herzlicher Naturfreude erfüllten Weihestunden zu lauschen, ihn vor der Orgel oder am Flügel in wundersam romantischem Spiel der Gedanken sich völlig verlieren zu hören, der weiss, dass sein Genius im freien Phantasiren den höchsten Flug nahm. Und wen Stimmungs-Reminiscenzen ungleich mehr bedenklich machen als zufällige Aehnlichkeiten der Tongruppirung, der kann es sich nicht verhehlen, wie überaus stark Bruckner Richard Wagner verschuldet ist. Es rächt sich aber stets, wenn der Symphoniker sich enger an den Dramatiker anlehnt; denn die vom Ersteren dem Letzteren nachempfundenen Steigerungen müssen im Grunde doch „Wirkung ohne Ursache" bleiben, nämlich ohne die Motivirung des Dialoges und der Szene. Auch die Ansicht vermag ich nicht zu theilen, dass Bruckner stets als Naiver geschaffen habe. Die Hauptthemen seiner Scherzi sind mit ihren kernigen, volksmässig schlichten Rhythmen sicherlich gut oberösterreichischer Herkunft; aber die Einführung und Verarbeitung dieser Themen, die Wahl und Vernutzung der Begleitungsfiguren, die ganz ausserordentlich wirksam entwickelten Gegenbewegungen: all' das ist entschieden geistreich erdacht. Nur muss man nicht an dem Vorurtheil fest-

halten, dass Geist stets die Bewältigung einer besonders hohen Summe von allgemeinem Bildungsmaterial zur Voraussetzung habe. Darf ich Ihnen Bürgers Gedichte zur Lektüre empfehlen — ich meine nicht nur die sattsam bekannte „Lenore“? Ich glaub nämlich, dass es an der Zeit wäre, Bürger die ihm gebührenden Ehren zu erweisen, wie man seit einigen Jahren Mörike neu entdeckt und schätzen gelernt hat. Schauen Sie: auch Bürger war ein vorwiegend naiver und an innerer Musik reicher Künstler, allerdings sehr formkräftig, dazu von gesteigert derbsinnlicher Anlage. Dennoch hatte er Geist, was dadurch nicht weggewischt wird, dass Schiller diesen Geist als der Familienmoral zuwider bezeichnete. Auch unter den altflorentinischen Bildnern wäre der gelegentlich geistreiche Naive nicht selten anzutreffen. Ebenso unter altfranzösischen Tondichtern.

Umgekehrt wuchs gegen die letzte Jahrhundertwende zu ein komponirender „Ritter vom Geist“ auf, dem der geniale künstlerische Gedanke als Traumgeschenk der Göttin Phantasie nicht allzu oft bescheert wurde, der aber auf jeder Seite seiner Werke durch Bekundung einer höchst eigenartigen tondichterischen Intelligenz überrascht und fesselt. Ich meine Hugo Wolf, den früher schnöde Vernachlässigten und dann über Nacht in den siebenten Himmel Gehobenen. Sie haben mich, Verehrteste, mit freundlichem Vorwurf öfters einen Schwarzseher gescholten, weil ich Ihnen nicht verhehlen

mochte, dass verschiedene bedenkliche Erscheinungen unserer Tage mich nicht mit den besten Hoffnungen auf ein nothwendiges, rasches innerliches Neuerstarken des deutschen Nationalcharakters erfüllen. Dahin gehört unter Anderem die früher hierzulande ganz fremde, neuerdings aber, wie so vieles andere Thörichte und Hässliche, von den Franzosen übernommene Grossmannssucht und das geschwollene Wortgepränge. Im staatlichen Leben, in der Wissenschaft, in der Kunst. Statt unsere wahrhaft bedeutenden Männer zu wägen, fangen wir an, sie zu zählen und womöglich in recht kindischer Art miteinander zu multipliziren. Denken Sie nur daran, wie der in seiner Natürlichkeit und Anspruchslosigkeit gewisslich liebenswerthe, aber doch stark im Biedermaierthum befangene Lortzing neuerdings zum Range eines Heros erhoben wurde! Jetzt sollen wir uns auch für verpflichtet halten, in Hugo Wolf einen überragenden Hochmeister zu sehen. Nein und abermals nein! Er ist nicht der gleich begüterte Erbe Franz Schuberts, der, man mag sagen, was man wolle, bis auf den heutigen Tag doch noch keinen ebenbürtigen Nachfolger gefunden hat. Wenn man mir in Wolfs Goethe- und Mörike-Gesängen, in seinem italienischen, in seinem spanischen Liederbuche auch nur eine einzige solche Offenbarung höchster, Alles darniederwerfender Schöpferkraft nachweist, wie sie in Schuberts „Doppelgänger“ waltet, dann will ich mich über-

wunden geben. Früher nicht. Ich habe absichtlich eine mehr deklamatorisch gehaltene Komposition des wiener Altmeisters angeführt. Wer sich des ungeheuren Unterschiedes nicht bewusst wird, der mag als origineller Schriftsteller, als sehr befähigter Parteimann verdiente Anerkennung finden; ein Musiker von Herz ist er nicht. Wolfs Können und erfinderischen Sinn schlage ich keineswegs gering an. Doch seine Stärke liegt in der ganz aussergewöhnlich feinspürigen, poetische Vorstellungen, Bilder und Formen wunderbar scharf erfassenden und kommentirenden, blitzende und feingeschliffene Stückchen Musik fugenlos in einander einpassenden Reflexion. Auch dies Wort wird mir lange nachgetragen werden, besonders von denen, die zwischen der Reflexion eines Künstlers und der eines Schulmeisters nicht zu unterscheiden vermögen. Sei's drum! Obwohl das Lebenswerk Wolfs sich vorwiegend in Tondichtungen für eine Singstimme und Klavier darstellt, ist er nicht der geborene Gesangskomponist. Es sind zu viel Härten, Ecken, Knoten, Sprünge in seiner Linienführung. Streichen Sie von der Hälfte dessen, was er schrieb, die Noten des oberen Systemes fort, setzen Sie den Text gewissermaassen als Motto vor den Anfang, und Sie erhalten höchst anziehende Improvisationen über ein poetisches Thema — wenn Sie wollen, aussergewöhnlich durchgeistigte, auch gemüthswarme Programm-Studien, mit engerer oder loser Anlehnung an etwelche Lied-

formen. Für die Gewinnung neuer, zarter Abstufungen, oder wie unsere amtlichen und ausseramtlichen Privatdozenten heute sagen: für die „Differenzirung“ des musikalisch-poetischen Ausdruckes verdanken wir ihm nicht Weniges. Er hat Feinheiten der Deklamation, der harmonischen Auswechselungen, der Schluss-Kadenzirungen, bei denen jeder Gutschmecker schmunzelt. Aber er bleibt doch nur ein kostbarer Miniaturist der Zukunft. Schlagen Sie einmal irgend einen Band Loewe auf: auch dieser Meister war kein Genie wie der dreimal heilige Franz der „Winterreise“, aber er hatte Geniezüge. Wie er beispielsweise in den drei Abtheilungen des „Mohrenfürsten“, wenn ich so sagen darf, im Handumdrehen die Dekoration und die Beleuchtung des lyrischen Schauplatzes feststellt, das bringt Hugo Wolf mit seinen hundert Strichelchen und seiner jeder Verszeile bis auf's Komma das Ihrige zutheilenden modernen Psychologie niemals zu Wege. Einiges mit Wolf hat Max Reger gemein. Auch Einer von den hochbegabten Bayern, mit denen oberstolze Norddeutsche wohl oder übel rechnen müssen. Er giebt sich im Ganzen derber als Wolf, hat aber dafür auch nichts von dessen Nervosität. Neue grosse Ideale der Kunst wird auch er kaum vor uns aufrichten, als Meister kühner moderner Harmonik und bachfester Kontrapunktiker dagegen die Literatur mit sehr Werthvollem und Gediegenem bereichern. Seine Technik steckt bis zum heutigen Tage vielfach noch im Orgel- und Klaviersatze.

Mit der Anführung weiterer Namen will ich Sie nicht ermüden. Willys gesammelte und schön eingebundene Versprechungen kennen Sie. Mancher, der sich heute selbstherrlicher Träger einer bedeutsamen Entwickelungszeit dünkt, wird nur ein Schultermann für später Kommende sein. Dennoch setz' ich, wie ich wiederholt und mit Nachdruck betone, auf die süddeutschen Programmatiker Vertrauen. So überhitzt, so verängstigt mitunter ihre Phantasie von der wilden Jagd nach der Originalität auch scheint: ein Grundstock von Frische und unverbrauchter Natürlichkeit ist in ihnen noch vorhanden. Dazu wenigstens ein leidliches Maass von der besten aller Gottesgaben: vom Humor. Mitunter ist er, wie bei Hugo Wolf, aus den „Meistersingern" abgeleitet. Doch auch bemerkenswerthe Ansätze freien, persönlichen humoristischen Empfindens sind wahrnehmbar, zumal bei Richard Strauss. Hier und da trübt noch eine leise Befangenheit solchen Humor. So selbständig Strauss ist, so zerbricht er sich noch zuviel den Kopf darüber, was Andere von ihm denken Er fühlt das Bedürfniss, mehr Gegner zu haben, als ihm glücklicherweise beschieden sind. Da wirft er recht lustige Karrikaturen in saftiger Farbengebung auf's Papier, und wenn ihm dann die schlimmen „Feinde" noch nicht grimmig oder schildbürgerhaft genug ausschauen, giesst er ihnen gar das Tintenfass über den Kopf. Schadet nichts. Es ist nicht zuviel Galle in der Tinte. Strauss wurde

doch in der Gegend gross, wo man die „Fliegenden Blätter“ zeichnet. Sie werden mich nicht missverstehen. Sie wissen, wie ausserordentlich hoch ich von Oberländer denke. Wollte der Himmel, wir hätten in unseren gesammten Künsten und literarischen Sparten mehr Oberländer und weniger Programm-Malerei! Natürlich wird der Humorist Strauss von den Jüngsten mit argen Uebertreibungen nachgeäfft. Kaum den Kinderschuhen entwachsen, gefallen sich die Männlein gar zu gern in der Rolle des verkannten Wagner, ehe ihm die Gnadensonne König Ludwigs aufging. Mit der leidvollen Entbehrungs-Tragik, die sie sich aufschminken, sehen sie nichtsdestoweniger rothbackig und wohlgenährt aus. Willy soll damit umgehen, eine unsinnige, auf hochstehende politische Persönlichkeiten gemünzte Flugschrift zu verfassen, um dann vor der Gerichtsverhandlung Reissaus zu nehmen, „im Exil“ eine soziale Trilogie: „Gold, Eisen, Stroh“ zu schreiben und sie in einem eigens zu erbauenden Festspielhause in Chicago aufführen zu lassen. Bitte reden Sie ihm das aus. Wenn er sonst vor seiner Ehe noch eine rechte Dummheit machen will, so brauchen Sie ihn nicht daran zu hindern. Um ein tüchtiger Mensch zu werden, muss man sich einmal ordentlich blamirt haben.

Der Humor in der deutschen Musik hat von jeher kräftig zugepackt. Dafür zeugen Bachs Aeolus-Kantate sowie die lustigen Sätze seiner brandenburgischen Konzerte und Klavier-Partiten;

Haydns unterschiedentliche Orchesterscherze und die Chöre im „Herbst“ seiner „Jahreszeiten“; Mozarts „Osmin“ in der „Entführung“ und Schumanns „Davidsbündler“. Selbst wo dieser Humor zu den höchsten Höhen menschlich freien Sichauslebens aufstieg, wo er alles Leid der Kreatur überwindet, wie in Beethovens letzten Streichquartetten, selbst da verschmäht er es nicht, sich in drastischen Ausdrucksmitteln gütlich zu thun. Das liegt einmal in der deutschen Art. Zu dienlichen Vergleichen wären hier auf dem Gebiete der bildenden Kunst dürer'sche Blätter, auf dramatischem neben den Schwänken des Hans Sachs die satirischen Bühnenstücke aus Goethes junger und mittlerer Zeit und Kleists „Zerbrochener Krug“ heranzuziehen. Ueberall derbe Charakteristik und herb, oft unbarmherzig einschneidende Konturen. Mit leicht beflügelter Anmuth das Geistreich-Humoristische zu streifen, die zerstörende Zeit und das Schicksal für Augenblicke mit Rosenketten zu fesseln, das konnte allein Goethe in seiner Lyrik und wohl auch im Wechselgespräch der beiden Leonoren zu Eingang des „Tasso“. Mozarts neckische und gleitende Grazie ist bereits halb italienisch, wie der Duft, der das Barock und Rokoko seiner Vaterstadt Salzburg an sonnigen Sommertagen umwebt. Die deutschen Musen sind etwas drall gerathen: Arnold Böcklin hat sie auch in gesundem, gedrungenem Gliederbau verkörpert. Doch so wuchtig der Humor gemeiniglich in der deut-

schen Kunst und vornehmlich in der deutschen Musik ausladet, so durch und durch gesund ist er. Stets hat er Kern und Mark. Halten Sie einmal die Neufranzosen dagegen! Das ist Alles Flitterputz und Theatergarderobe, oder ein Fliegenklappen mit feinen Kunstpausen, im besten Falle Oberflächen-Schmuck, in ziervoll-bizarrem Blätterwerk verschlungene Ornamente auf einem Luftkissen, das jedesmal vor dem Gebrauch erst aufgeblasen werden muss. Ich gestehe Ihnen, dass ich für die kontrapunktischen Witzeleien des seelenlosen Saint-Saëns herzlich wenig übrig habe. Kennen Sie die Lebensgeschichte von Saint-Saëns? Erstes Kapitel: er schreibt, abwechselnd über Bach und Gounod „meditirend", einige hübsch klingende Klavierkonzerte und etliche symphonische Dichtungen in Taschenformat, wird daraufhin von Konzertabonnenten und Kritikern diesseits des Rheines angejubelt, und gelangt mit Hülfe dieses auf deutschen Kunstreisen zusammengesparten Ruhmes in Frankreich zu Ansehen und Würden. Zweites Kapitel: nachdem er sein Schäfchen ins Trockene gebracht hat, verlästert er die deutsche Kunst in schnöder Weise. Drittes Kapitel: er erhält einen der höchsten preussischen Orden. Viertes Kapitel: er schreibt die „Barbaren", in welchem Werk er die Deutschen abermals seiner unbegrenzten Verachtung versichert. Fünftes Kapitel: er dirigirt dieses musikalisch-tragische Marionettenstück auf Einladung im königlichen Opernhause zu . . . .,

wird während des Zwischenaktes in die . . . . Loge beschieden und durch eine . . . . . Ansprache ausgezeichnet. Auch der spielerischen, ausgeklügelten Instrumentalwirkungen Massenets wird man rasch satt. Haben Sie seine „Cendrillon“ gesehen oder den Klavierauszug seiner „Grisélidis“ in der Hand gehabt? Stellen Sie sich Märchenopern vor, in deren Verlauf auch nicht ein einziges Mal ein Gemüthston angeschlagen wird. Dafür kratzt der Komponist geschlagene dreiundeinhalb Stunden mit seinem damascirten Messerchen an den Orchesterfarben herum. Das ist ja Alles zurechtgemachter Geist, von wirklicher Schlagfertigkeit keine Spur! Es gehört ein aussergewöhnliches Maass von Gutgläubigkeit dazu, um sich aufreden zu lassen, dass in der Form etwas Vollendetes geleistet werden könne, wenn der Inhalt so gut wie Null ist. Im Gegentheil: einzig und allein die eigengewachsene Substanz schafft sich eine originelle Form. Von den bedeutenderen französischen Schriftstellern des achtzehnten Jahrhunderts oder gar von einem Montaigne nicht zu reden: so oft der nicht gerade von Genialität überströmende Auber sich geistreich zeigt, so oft hat er immerhin einen Gedanken gefunden. Wo sind die selbständigen Gedanken von Werth bei Saint-Saëns und Massenet, bei Lalo, bei Vincent d'Indy, Bruneau, Charpentier? Alles Leute, die vom Fette Deutschlands zehren. Ich will Ihnen ein Geheimniss verrathen: der „Geist“ der modernen französischen Komponisten ist im

Wesentlichen just so „fable convenue“ wie die „unfehlbar sichere, lebensprühende Zeichnung“ der meisten heutigen pariser Maler und die „glänzende Technik“ der am Macadam des Boulevard des Italiens festklebenden Bühnenschriftsteller: eitel Fixigkeit und Taschenspieler-Hexerei. Nicht mehr alte Kultur — sie ist nahezu erschöpft — sondern nur noch die Sicherheit und der „Aplomb“ dessen, der das gleiche Sprüchlein schon unzählige Male aufsagte. Wenn man seit Jahrzehnten immer und immer wieder die gleichen zehn Gedanken, hundert Gesten und tausend Worte variirt, muss man ja zu einer absonderlichen Glätte und Durchsichtigkeit der Mache gelangen. Ganz unrecht hat Björnson nicht, sofern er die Franzosen die Chinesen Europas nennt. Sie möchten so gar gern in den Fortschrittsbahnen der modernen Völker voranjagen; leider mangelt ihnen das wichtigste Erforderniss für wirkliche Fortschritte im Leben und Kunst: neue Ideen. „Made in Germany“ oder „made in England“ und dann französisch überraspelt, überfirnisst, übergoldet, überpfeffert; diese mit unglaublich geschmeidiger Hand an der Seine geübten Kunstgriffe verfangen bei scharfsichtiger Gewordenen doch nicht mehr. Lange, nur allzu lange haben die Franzosen davon gelebt, dass die Welt den Sand, den sie ihr in die Augen streuten, für Diamantenstaub nahm. Jetzt sollte es heissen: erfinde oder zieh’ Dich bescheiden zurück! Man schickt uns nunmehr den einer

künstlich aufgebrachten Mode zuliebe nach Frankreich importirten Wagner neupariserisch frisirt und gepudert zurück: siehe da, es melden sich in der That ehrliche Deutsche, die sich und Anderen einreden, man habe soeben in Frankreich das Musikdrama „mit sozialem Zuschnitt“ zur Welt gebracht. Auch „symphonische Dichtungen“ schreibt man heute in der Grisettenhauptstadt. Wiederum wird man uns erzählen, dass die den Partituren von Wagner und Richard Strauss abgesehene neueste Instrumentaltechnik pariser Eigenbau sei. Kürzlich hört' ich in den „concerts classiques“ von Monte Carlo, die als Ableger der „concerts Lamoureux“ gelten können, einen verblüffend brillanten Atelierscherz: den „Apprenti sorcier“ von Dukas, frei nach Goethes „Zauberlehrling“. Ein Funkeln, Blitzen und Schwirren, ein Vorbeisausen von mannigfach getönten Klangbildern, ein Sich-Ueberschlagen des Witzes in tollen, harmonischen und instrumentalen Kombinationen, dass dem Laien Hören und Sehen vergehen mag. „Welche Teufelskerle, diese Franzosen,“ meinte ein hinter mir sitzender biederer landsmännischer Provinzkritiker. Wer aber den ersten Aufzug des „Siegfried“, den „Till Eulenspiegel“ und Anderes von Strauss, Humperdinck und unseren Jüngeren im Kopfe hatte, der staunte höchstens über die Fertigkeit, mit der hier wieder einmal fremdes Gut, wie die Franzosen sagen, „adaptirt“, will heissen, durch gesteigertes Raffinement in dreimaligem

Ueberpoliren, in Umdrehungen, kleinen Zusätzen und Atrappen zu etwas auf den ersten Blick verblüffend Neuem umgestaltet war. Als dann zwischenhindurch ein nichtssagendes Legato-Motiv sich meldete, wusst' ich vollends Bescheid. Zeige mir, ob Du eine schöne Kantilene schreiben kannst, und ich will Dir sagen, ob Du ein Tondichter bist. Also nicht nur Scherzo-Komponist, musikalischer Feuilletonist, moderner Franzose oder Zauberlehrling.

Auf ihre Unfähigkeit, eine edle getragene Melodie zu Papier zu bringen, muss man sich auch die gleichfalls bei uns stark überschätzten Neurussen ansehen. Was ist doch das gestreckte sentimentale Motiv im ersten Satze von Tschaikowskys mit Beifall überschütteter „Symphonie pathétique" süsslich und geleckt! Jeglichen tieferen Gehaltes baar zeigen sich gar die Programm-Novellen der Rimsky-Korsakoff und Genossen. In ihrer glänzenden, schillernden Faktur legen sie nur Zeugniss dafür ab, wie schnell und geschickt sich der Slave jedwedes westliche Idiom anzueignen vermag. Geist aus dritter Hand. Der moderne Franzose ist der Mann, der nichts schaffen, aber alles nachmachen kann. Der moderne russische Musiker kopirt die Kopie. Es fehlen die tiefen Bronnen, aus denen zu schöpfen wäre. Denn so sehr uns die getragenen, melancholischen Volksmotive der Russen ergreifen: in einer durchgearbeiteten, geläuterten Kunstmusik wollen sie nicht recht auf-

gehen. Was sich in der russischen Poesie bei Turgenieff und dem jungen Tolstoi — allerdings seltener bei dem vielangepriesenen, monotonen, redseligen Gorki — zu wirklicher Kunst krystallisirt hat, schwimmt in der neurussischen Musik als verlorener Brocken herum. So ist sie über Anläufe noch nicht hinausgekommen. Was nicht hindert, dass sie in Deutschland gleichfalls als Offenbarung bestaunt wird.

Man spricht seit einiger Zeit so viel von dem behaglichen Sitz an der Sonne, den sich der Deutsche erkämpfen müsste. Verehrteste Freundin: wir hätten uns ohne irgendwelche gewaltsame Anstrengung schon längst eines ausgiebigeren Sonnengenusses in Leben und Kunst erfreuen können, wenn wir nicht immer die Ausländer in festlichen Aufzügen mit gesenkten Fahnen eingeholt und uns dann selbst überbescheiden in die dunklen, frostigen Winkel zurückgezogen haben würden. Wenn wir ferner den deutschen Brustkasten frei ein- und ausathmen liessen, anstatt ihn in das wälsche Stutzerwamms zu pressen. Unsere Künstler vermöchten ja auch in Zeiten, in denen die Quellen der Erfindung spärlicher sprudeln, mit gesundem Fühlen und ernsten Gedanken etwas Rechtes auszurichten: warum wollen sie immer mit Gewalt geistreich sein? Warum die Phantasie durch programmatische Haschischträume mühsam aufstacheln, anstatt aus der N a t u r die beste Kraft zu ziehen und auf dem Boden nationaler Kunstent-

wickelung weiterzubauen? Warum denn sich auf's Fliegen versteifen, wenn man gesunde Glieder zum Laufen und Springen hat? Was geht uns im letzten Grunde der ganze Berlioz mit seinen mehr oder weniger genialen Irrthümern, was die längst überwundenen Krisen im französischen und internationalen Geistesleben aus der Zeit der mit ihrem grossthuerischen Rasseln und Prasseln längst verklungenen und versunkenen Juli-Revolution an?

Ich weiss nicht, ob Sie die letzten Blätter dieses Briefes noch mit einiger Aufmerksamkeit gelesen haben. Vielleicht ist Ihnen der Ton zu herb geworden. Sie schütteln den Kopf? Sie meinen, es sei mir im vornherein auch mit dem Scherz bitter Ernst gewesen? Ich hätte gar den Versuch gemacht, einem nicht unwichtigen künstlerischen Problem zu Leibe zu gehen? Ich hätte mich vollends erkühnt, dies zu thun, ohne auf Schritt und Tritt mein Handwerkszeug vorzuweisen, ohne Sie mit schweinsledernen Folianten zu umbauen, ohne Sie mit möglichst gross- und fremdartig klingenden, gelehrten Kunst- und Kraftausdrücken zu bombardiren?

Sie überschätzen meinen Ehrgeiz. Ich wollte Sie nur wegen Willys Zukunft beruhigen. Er ist wirklich nicht so geistreich, wie zu sein er sich den Anschein giebt. Sie dürfen geruhig Ihre Verlobungskarten drucken lassen. Wie in jedem Programm-Musiker, so steckt auch in Willy ein Stück Philister. Pedanten hegen nicht selten den Wunsch,

als freie Lebemänner zu gelten. Willy ist kein Unsterblichkeitskandidat, aber just deshalb ein guter Ehekandidat. Er wird Ihnen am Lendemain ein Heft Lieder ohne Worte überreichen. Du plus pur Mendelssohn.

Lassen Sie mich Ihnen als Erster meinen aufrichtigen Glückwunsch darbringen und seien Sie schönstens gegrüsst von

Ihrem

Ihnen bestergebenen

Paul Marsop.

P. S. Willy möchte mir doch den Schopenhauer zurückschicken. Er hat ihn jetzt nicht mehr nöthig.

Don Giovanni

„Better to reign in hell, than serve in heaven."
Milton, The paradise lost.

I.

Vor einer Reihe von Jahren tauchte der Gedanke auf, in Salzburg ein Mozart-Festspielhaus zu errichten. Weshalb kam es nicht dazu?

Es soll Sonntagskinder geben, die das herrlichste Kleinod der östlichen Alpen einmal vom Sonnenlicht umflossen gesehen haben. Sie behaupten, Salzburg wäre eine der schönsten italienischen Residenzen. Eine der stimmungsreichsten Ouvertüren zum hesperischen Wunderlande. Erzeugt wird solcher Eindruck durch ein wonniges Zusammenklingen weicher, gerundeter Berglinien und reizvoller Baulichkeiten, die den Charakter des südlichen Barock und Rokoko an sich tragen. Das siebzehnte und achtzehnte Jahrhundert haben die Stadt zu dem gemacht, was sie ist. Das dürfte auch für die Salzburger kein Geheimniss geblieben sein.

Dennoch führen sie Architekturen von modernem Zuschnitt auf, ohne sich viel darum zu sorgen, ob Neues und Altes einigermaassen miteinander harmoniren, legen im Herzen der Landschaft hässliche gradlinige Drahtseilbahnen an, betreiben mit unleugbarer Geschicklichkeit eine ausgiebige Fremdenindustrie: kurz, wollen ganz als typische Menschen unserer Tage gelten. Man hat keine Veranlassung, sie deswegen zu loben, auch kein Recht, sie darob zu schelten. Aber man kann sich somit zurechtlegen, warum das dem Genius Mozarts zu weihende Haus denn doch nicht entstand. Fragt sich nur, weshalb der Plan überhaupt erörtert wurde. Den allerbesten Willen hat man am Kapuzinerberge sicherlich, aber vielleicht nicht den allerweitesten Kunsthorizont. Was dort in den letzten beiden Dezennien als Vorfeier künftiger Don Juan-Festspiele geboten wurde, hat die Musikfreunde arg stutzig gemacht. Immer der alte Wahn, dass die Aufführung eines Meisterwerkes allein von den Namen berühmter Solisten getragen werden könne. Als ob nicht eine etliche Wochen hindurch eifrig bethätigte gemeinsame Probenarbeit die unumgängliche Vorbedingung für ein rechtes künstlerisches Gelingen sei! Die salzburger Musikfeste der Jahre 1887 und 1901 brachten uns einen „Don Juan“ als Konzertaufführung, bei der die Regie durchaus zu vermissen blieb und jeder Mitwirkende nach eigenem Gutdünken sang und spielte. Sonst pflegen Musiker just im Stu-

dium mozart'scher Partituren über den Begriff des „Ensemble“ die rechte Klarheit zu gewinnen.

Um Mozart nach Gebühr zu ehren, müsste man ihn eben auch recht zu würdigen verstehen. Der Platz, an dem sich das salzburger Stadttheater erhebt, heisst noch heute der „Makartplatz“. Immer wieder wird uns das wunderliche Wort aufgetischt von „den beiden grossen Söhnen Salzburgs, Mozart und Makart“. Dieses „und“ ist eine Beleidigung für den Wolfgang Amadeus, die nicht einmal durch die denkbar vortrefflichste Wiedergabe seiner Jupiter-Symphonie zu sühnen wäre. Mozart, nicht nur einer der innerlichsten Poeten, sondern auch einer der schärfsten Charakteristiker der Weltliteratur, und Makart, der gedankenlose Hetärenmaler! Nein, nein! Mozart dürfte lieber im Untersberg bleiben und mit Kaiser Rothbart Zwiesprach über musikalisches und anderes Kreuzfahrerthum pflegen, als die Sonne höchster künstlerischer Erkenntniss über das schöne, regentriefende Salzburg aufgehen lassen!

Ja, wenn Wagner noch lebte! Er würde es Mozart zu Dank gemacht haben. Denn im rastlosen Ansicharbeiten und Vorwärtsschreiten lernte er Mozart verstehen wie Keiner. Auch sind die grossen Musiker unter sich immer kollegialer wie die kleinen. Wäre es Wagner vergönnt gewesen, den Gedanken seiner Stylbildungsschule zu verwirklichen, so würde er seinem erlauchten Vorfahren die erhebendste Gedächtnissfeier bereitet haben.

Mit viel Fleiss, Sorgsamkeit und Hingebung, als Meister der dekorativen Bravour und des funkelnden szenischen Witzes richtete neuerdings Herr von Possart den „Don Giovanni“ in München neu ein. Wagner hätte aber noch die magische Kraft daran gewendet, die wenigstens bei seltenen Weihemomenten die grosse Kunst früherer Tage in vollfrischem Jugendglanze aufzuleuchten zwingt: das Genie. Nicht gar weit vom bayreuther Festspielhügel steht das alte markgräfliche Opernhaus, inmitten der Stadt, in deren Silhouette gleichfalls die Lieblingszüge des achtzehnten Jahrhunderts vorwalten. Nach Einrichtung und Grössenverhältnissen der Bühne wie des Zuschauerraumes eignete sich dieses Theater für die Darstellung mozartscher Opern ganz vorzüglich. Zudem ist es, wie das münchener Residenztheater, ein Juwel, in dem die Innendekoration, das belebende Element, der einzig wahre Triumph des Rokoko, die nüchterne Grundform des Logenhauses eingesponnen, ja eingezehrt hat — ein architektonisches Musterbeispiel des Kunstgeistes, der in freiester und höchster Idealisirung durch das Schaffen Mozarts zu vollendetstem Ausdruck gelangte.

Doch Wagner ist todt. Es ist vorbei mit dem Wünschen, mit dem Hoffen. Nur der, welchem der Traumgott hold, mag fürder in farbigem Abglanz schauen, wie die Welt sich in Mozart spiegelte. Den Denkenden muss die Geschichte, den willig Liebenden und Verehrenden die um Schrift und Bild des

Unsterblichen sich rankende Phantasie zur Erkenntniss seines Wesens leiten.

* *
*

Es lag in der Absicht Wagners, den „Don Giovanni“ mit italienischen Künstlern zur Darstellung zu bringen. Dem Geiste der italienischen Sprache ist das Wunderwerk zugeeignet, als schönste Huldigung, die ihm jemals zu Theil wurde. Ausserordentlich treffend sagt Hanslick: „Wie in der Seele Fausts, so walten in Mozarts Opern zwei verschiedene Mächte: das deutsche und das italienische Element. Mit seinen poetischesten Jugenderinnerungen in dem goldenen Hesperien fussend, hat sich Mozart niemals jener sinnlichen Frische, Farbengluth und Süssigkeit entschlagen, welche die italienischen Eindrücke seiner Musik eingeimpft. Seine sanguinische, lebensfrohe Natur kam diesem Einfluss auf halbem Wege entgegen. Kein Wunder, wenn dieser sich am unverkennbarsten da äusserte, wo Mozart italienische Verse für italienische Sänger komponirte; dies war bekanntlich bei Don Giovanni der Fall.“ Am 7. Mai 1783 schrieb Mozart an seinen Vater: „Ich möchte gar so gern mich auch in einer w e l s c h e n Oper zeigen.“ Vier Jahre später schuf er den „Don Giovanni“.

In seiner verdienstlichen, zum hundertjährigen Jubiläum der Oper erschienenen Monographie bringt Rudolf von Freisauff einen inhaltlich bedeutsamen Brief E. F. Baumgarts zum Abdruck. Dort heisst es: „Es giebt gar keine einfältigere Behauptung für mich, als dass man Mozarts Musik vom Texte loslösen könnte .... Wer das Gegentheil sagt, versteht von Musik wenig, von Mozart gar nichts.“ Seit über einem Säkulum führt man nun bei uns die Oper in deutscher Sprache auf. Italiener haben, zu Gesammtgastspielen vereinigt, zuletzt während der fünfziger und sechziger Jahre des verflossenen Jahrhunderts im alten wiener Hofoperntheater und auf anderen deutschen Szenen das Meisterwerk Mozarts in ihrem vaterländischen Idiom wiedergegeben. Etliche Vorstellungen in italienischer Sprache, welche die berliner Generalintendanz unter Hinzuziehung d'Andrades mit ihrem eigenen Personal im Dezember 1897 veranstaltete, mussten missglücken. Wie denn das Fiasco ebensowenig ausbleiben würde, wenn man in der mailänder „Scala“ oder in der „Fenice“ Venedigs die „Zauberflöte“ von einheimischen Künstlern deutsch singen lassen wollte.

Mit wenigen Ausnahmen hat also die letzte, zum Theil auch die vorletzte Generation bei uns den „Don Giovanni“ nur in der Uebertragung kennen gelernt. Doch unsere Theaterfreunde zerbrechen sich nicht den Kopf darüber, ob man sie mit Mozart, oder einer beliebten, sehr frei gearbei-

teten Transscription über mozart'sche Motive erfreue. Was sie zu sehen bekommen, ist „in bunten Bildern wenig Klarheit". Aber sie begeistern sich für die Oper wegen ihres unerschöpflichen Reichthums an schönen Melodieen. „Melodie ist das Feldgeschrei der Dilettanten," bemerkt Schumann mit gutmüthigem Spott. Obschon sie mit dem Brustton der Ueberzeugung erklären, dass sie keine Vorstellung des göttlichen Werkes versäumen, kennen sie freilich weder die Komthurszenen noch das Sextett auswendig — wie bedauerlich, dass das Beste, das Grossartigste nie recht populär werden will und kann! Aber jene fleissigen Opernbesucher summen täglich, stündlich zu voller Befriedigung das „Reich' mir die Hand mein Leben", das „Keine Ruh' bei Tag und Nacht" vor sich hin. Auf die Melodieen kommt's an; der Rest ist — Worte. Man könnte unserem Publikum den „Don Giovanni" ebensogut böhmisch wie rumänisch vorsingen lassen. Es behielte auf alle Fälle „seine Melodieen", bekäme Etwas zu sehen, und zeigte sich nach wie vor seelenvergnügt, wenn auf der Bühne mit und ohne zureichenden Grund gelacht wird. In seinem Interesse sich zu ereifern, wäre demnach das Ueberflüssigste von der Welt. So man jedoch das Wort Pietät nicht nur auf den Lippen führt und mit ganzem Herzen an Mozart hängt, muss man um des Meisters willen die Frage stellen und, so gut man es vermag, sie zu beantworten suchen, ob es denn nicht widersinnig sei,

den „Don Giovanni“ in deutscher Sprache zu geben.

Es ist nicht möglich, dem italienischen Texte eine auch nur annähernd gleichwerthige deutsche Uebersetzung an die Seite zu stellen. Es ist nicht möglich, die italienischen Worte mit deutschen zu vertauschen, ohne dass dem Ebenmaass der poetischen Diktion, der Richtigkeit der Deklamation, dem Flusse der musikalischen Linie, der Verschmelzung von Wort und Ton, der Verständlichkeit der szenischen Vorgänge erheblicher Abbruch gethan würde — eine Reihe kostbarster Vorzüge, wie sie die italienische Partitur in seltener Vereinigung darbietet. Solche Veränderung kann nicht geschehen, ohne dass das Kunstwerk an seiner Seele Schaden nähme. So lange Florentiner und Römer nicht in der Lage sind, an die Wiener und Berliner ein gut Theil ihres Ueberreichthums an Vokalen abzutreten und als Gegengeschenk Etwas von unserem Konsonantenüberflusse anzunehmen, so lange Italiener und Deutsche noch die berechtigte, in der Sprache mit grösster Deutlichkeit sich offenbarende Eigenart ihres Denkens und Fühlens beibehalten, so lange deutsche Neigung und italienischer „affetto“ etwas Verschiedenes sein werden: so lange wird es nicht gelingen, ein Kompromiss zwischen Deutsch und Italienisch zu schliessen, bei dem beiden Theilen ihr Recht wird. Dass wir in Mozart, seiner italienischen Opern ungeachtet, einen Hochmeister nationaler Kunst verehren,

das verleiht uns keineswegs die Befugniss, den „Don Giovanni“ und die „Nozze di Figaro“ allem künstlerischen Takt und musikalischen Feingefühl zuwider zu verdeutschen. Verpfuschen wäre richtiger. Mozart selbst machte ja die Probe auf's Exempel, stand aber bald genug davon ab. Unsere Sänger sind zwar geduldig, da sie sich abwechselnd in den Kreisen so vieler Schulen herumtummeln müssen, dass sie schliesslich in keiner mehr zu Hause sind. Aber der rechte, jede Partiturstimme innerlich mitsingende Mozartianer von Temperament ist im Gegensatz zum stets befriedigten Mozartphilister ganz und gar nicht geduldig. Es verdriesst und verstimmt ihn, so oft er es mit anzuhören hat, wie die Wortphrase, während sie im Italienischen mit der Tonreihe Schritt für Schritt zusammengeht, in der deutschen Uebertragung bald ihr voranläuft, bald hinter ihr herlahmt — damit innerhalb einer Anzahl von Takten der Sinn einer Periode doch von ungefähr wiedergegeben werde. Wie nun gar, wenn Mozart mit eindrucksvollster Akzentuirung und epigrammatisch zeichnender Schärfe in einen kurzen Satz eine ganze Charakteristik, ja in ein Wort fast den ganzen Inhalt einer Szene zusammendrängt! Der sprachgewaltigste Uebersetzungskünstler, wäre er als Musiker selbst einem Mozart ebenbürtig, er kann im Deutschen nicht adäquat ausdrücken, was das in richtigem Tonfall, mit italienischen Lauten gesungene „Vorrei — e non vorrei“ der Zerlina be-

sagen will, nicht voll ausschöpfen, was in dem „Pentiti“ des Commendatore enthalten ist. Das deutsche: „Ach, soll ich es wohl wagen?“ ist eine Backfischkoketterie; im „Vorrei — e non vorrei“ hat man eine blitzartige Enthüllung der ganzen Natur des Weibes. Das „Bess're Dich“ verhält sich zu jenem „Pentiti“ wie eine Tortenschrift in Zuckerguss zu Buchstaben, die in Granit gehauen sind. Wer das nicht nachfühlt, der hat keine Ahnung von der Genialität Mozarts. Kein geringerer Schmerz ist es für den Musiker, dass auf die Wirkungen der so fein abgewogenen, der italienischen Deklamation parallel gehenden Hebungen und Senkungen in Orchestermotiven- und Arabesken, auf die der Tondichter nachdrücklich zählt, ebenfalls bei einer deutschen Wiedergabe zum grossen Theil verzichtet werden muss.

Da hat man sie vor sich, die stattliche Sammlung von Don Giovanni-Uebersetzungen und -Bearbeitungen in Text-, Regiebüchern und Klavierauszügen. Welch' eine Riesensumme leider vergeblicher Bemühungen! Unsäglicher Fleiss, nach Möglichkeit delikates Anempfinden in Einzelheiten, ausgezeichnetes Bühnenverständniss, edelste, lauterste Begeisterung für das Riesenwerk Mozarts: all' das bekundet die Mehrzahl dieser Arbeiten — oft der schwer errungene geistige Ertrag langer Jahre! Zwischen den fatalen lyrischen Strohblumen der herkömmlichen, mit Hülfe des Reimlexikons gefertigten Uebersetzungspoesie tauchen

sogar hier und da dichterische Blüthen auf, wie sie im Haus- und Küchengärtlein da Pontes kaum erwuchsen. Was helfen alle Liebe, aller Eifer, wenn die Resultate im Wesentlichen negativer Art bleiben müssen! Ein Zeugniss eines Unparteiischen: Victor Maurel, der auch als Darsteller nicht unbedeutende Baritonist der pariser grossen Oper hat in einer anregenden Studie über Verdis „Otello“ sich dahin ausgesprochen, dass selbst bei Aufführungen des „Don Giovanni“ in französischer Sprache, die doch der italienischen um Vieles näher steht als die deutsche, den Absichten Mozarts keineswegs Genüge gethan werden könne.

Bei jedweder Uebertragung verlieren die „schönen Melodieen“ erheblich an Reiz, das so vortrefflich individualisirende Orchester sinkt vielfach zum blossen Accompagnement herab, der Sinn der Reden, die Bedeutung der Handlung werden, auch wenn die Regie jeden Satz mit einer klug erdachten Geste unterstreichen lässt, nicht selten unverständlich, und von der so einheitlichen, schlagenden musikalisch-dramatischen Charakteristik fällt die Hälfte in's Wasser. Allerdings mag man auch die Reste für bühnenfähig erachten und in mehr oder minder geschmackvoll geschnitzter und gebeizter Einrahmung Halbcharaktere auf die Bretter stellen, die weder deutsch, noch italienisch, noch sonst Etwas sind. Doch man soll uns dann nicht weis machen, dass man den „Don Giovanni“ Mozarts aufführe.

II.

Das Verbotene reizt. Es giebt in einer vielgenannten Malerstadt einen Künstlerinnen-Verein, dessen Säle dem scheinbar stärkeren Geschlecht verschlossen sind. Da lockte es mich einmal, als dienender Geist vermummt, einem geselligen Abend beizuwohnen, an dem ein Fräulein Amanda Streithuhn aus Brandenburg an der Havel einen Vortrag über den „Don Juan" halten sollte. Ich brauchte einige Zeit, bis es mir gelungen war, mich unkenntlich zu machen. Darüber versäumte ich die Einleitung, und konnte mich erst auf den Zehenspitzen in den Saal schleichen, als das dozirende, übrigens nicht nur hübsche und mit Geschmack gekleidete, sondern auch noch junge Fräulein bereits im vollen Fahrwasser einer leidenschaftlich gesteigerten Beredtsamkeit dahinrauschte. „Wir kennen die Männer, meine verehrten Zuhörerinnen," rief sie mit volltönender, merklich vibrirender Stimme aus. „Wir wissen,

dass sie dem Weibe gegenüber machtlos sind. Wie ermüden uns doch ihre durchweg auf den gleichen Ton sklavischer Demuth gestimmten Liebeserklärungen! Aber die Männer sind nicht nur ein zaghaftes, sie sind auch ein eitles Geschlecht. Da es ihnen niemals vergönnt war, in der Wirklichkeit über uns zu triumphiren, gelüstete sie's, es wenigstens in der Einbildung zu thun. Darum erfanden sie den Typus des Don Juan, des — bitte, unterbrechen Sie mich nicht, meine Damen, — des Unwiderstehlichen!"

Ich war vollauf befriedigt und entfernte mich eilig und geräuschlos, wie ich gekommen war. Endlich erschien mir das Problem gelöst, mit dem ich mich in vielen schlaflosen Nächten vergebens geplagt hatte: wie mochte die Don Juan-Legende wohl entstanden sein?

Hingegen ist mir ein Anderes bis auf den heutigen Tag räthselhaft geblieben. Nämlich: wie deutsche Theaterfreunde, denen es nicht beschieden war, längere Zeit unter Südländern zu leben, denn überhaupt mit dem Charakter eines „Don Giovanni" Fühlung gewinnen. Beobachtete ich bei Don-Juan-Vorstellungen auf der Galerie, im Parquett, im Parterre die Leute, die vor mir und mir zur Seite ihre Plätze hatten, so schienen mir gerade die intelligenten Gesichter einen Ausdruck zu zeigen, wie ich ihn oft genug an meinen Nachbarn wahrgenommen hatte, wenn Rossi, Salvini, Zacconi, die Duse — auch wohl Coquelin der

Aeltere oder Madame Réjane vor einem deutschen Publikum gastirten: ein Ausdruck, in dem sich das vergebliche Bemühen, dem Sinn des Dialoges in Rede und Gegenrede getreulich zu folgen, zugleich aber auch die Besorgniss ausprägte, dass irgend Jemand von den Umsitzenden solche Verlegenheit bemerken könnte. Denn darin, dass er eine thörichte Allerwelts-Bildungsheuchelei bis jetzt nicht überwand, darin ist der Deutsche Kleinstädter geblieben. Wobei man sich damit trösten muss, dass wir, da unsere Bühnen im Wesentlichen noch Luxustheater sind, das eigentliche, auch geistig ehrlich arbeitende Volk nur erst ausnahmsweise vor der Szene versammelt finden — das Volk mit dem ernsten Willen, schauend zu lernen und sich seelisch zu bereichern, das Volk, das mit den Repräsentanten seines wirklichen, geistigen Adels darin einig ist, dass wir „nichts wissen können“, und von keiner falschen Scham zurückgehalten wird, ein derartiges Bekenntniss auch offen abzulegen.

Dies Volk hätte ein gutes Recht, zu verlangen, dass es verstehe, was man ihm vorführt. Es besitzt zum guten Theil nicht die Fähigkeiten, sich erst mit Hülfe von allerhand Abstraktionen in die Gefühls- und Bildungssphäre fremder Nationen hineinzuversetzen. Auch wäre der ein Thor, der ihm Dergleichen zumuthete. Es versteht „Kabale und Liebe“, es versteht den „Götz von Berlichingen“; es versteht die „Entführung“ und die „Zauber-

flöte", den „Freischütz" und den „Hans Heiling" — aber es versteht den „Don Giovanni" **nicht**, es verstünde ihn auch dann nicht, wenn das Unmögliche möglich würde, wenn es gelänge, eine Uebersetzung herzustellen, die, wie der italienische Text, ganz und gar in der Musik Mozarts aufginge.

Die Fabel, das Libretto, die Charaktere des „Don Giovanni" sind spezifisch romanisch. Gleichviel, wo die Don Juan-Mythe im Keim entstand und zuerst auftauchte: in romanischem Boden hat sie sich fest eingewurzelt. Spanische, italienische, französische Dichter haben hundert und mehr Bearbeitungen des Stoffes von grösserem und geringerem Werth verfasst; was davon bekannt ist, athmet dramatisches Leben, so verschieden sich die Poeten gemäss der Individualität eines Jeden und der besonderen Anlagen seiner engeren Nationalität nur immer geben. In Deutschland wurde die Don Juan-Sage seit Beginn des achtzehnten Jahrhunderts allerdings auch heimisch; doch lehnten sich die Darsteller, welche die Materie in naiver Art und meist improvisirend behandelten, an die französischen Abwandlungen, insgleichen an die italienischen Komödien und Puppenspiele an. Don Giovannis Diener wurde zur Hauptperson des Stückes, das als derbes Volksschauspiel oder schlechtweg als Hanswurstiade zu gelten hatte. Nachdem der arme Hanswurst offiziell von der deutschen Bühne verbannt worden war, schmuggelte er sich unter Anderem gern als „Sganarelle" auf den Brettern

wieder ein — zum Sganarelle ist Catalinon-Leporello bei Molière geworden. Noch Schröder trat 1776 als Sganarelle im „Don Juan“ auf. Als Marionettenstück wurde die Fabel ebenfalls häufig vorgeführt und gern gesehen; auch pantomimische Darstellungen waren beliebt. Gluck trug kein Bedenken, zu einer solchen Pantomime die Musik zu schreiben. Wenige Stellen abgerechnet, ist sie nicht kurzweiliger als die der meisten getanzten Sätze seiner berühmten Opern; es sind recht steife Teufel aus den altfränkischen Balletschulen der opera seria, die am Schlusse dem Bösewicht die Hölle heiss machen. Weder mit den Furien des „Orfeo“ noch mit den Rachegeistern der „Armida“ halten sie auch nur entfernt den Vergleich aus. Beiläufig bemerkt, hat Gluck in seinem „Don Juan“ das gleiche spanische Fandango-Motiv benutzt, das Mozart im dritten Akt der „Nozze di Figaro“ verwerthete.

Muss es hervorgehoben werden, dass der Don Juan-Stoff in Zeiten nach Deutschland kam und dort Verbreitung fand, in denen die Szene entartet und poetische Begabung spärlich genug gesäet war, so giebt es hinwiederum zu denken, dass die Klassiker wie auch die besten Geister unter den Frühromantikern sothanem Vorwurf nur geringe Beachtung schenkten. Im weimarer Goethe-Archiv wird das Fragment einer Ballade Schillers aufbewahrt, deren Held vom Komthur sagt: „Ich hab' ihn ritterlich besiegt.“ Prägnante Worte, die auch für

die Charakteriktik von Mozarts „Don Giovanni“ zu verwenden sind. Erst spät versuchten sich deutsche Dichter von Namen und Ansehen in einer dialogisch-szenischen Behandlung des Don Juan-Problems. Der ja stets schwermüthig-verträumte, zur Formung plastischer Gestalten unfähige Lenau erwies sich dem Stoff gegenüber hülflos. Aber auch Grabbe tauchte ihn nicht in satte Bühnenfarbe — und er war, bei all' seinen Ausschreitungen und Gewaltsamkeiten, doch ein vollblütiger Dramatiker. Es ist bezeichnend, dass weder der Titelheld des Ersteren noch der Don Juan in des Letzteren wild-genialen „Don Juan und Faust“ sonderlich viel vom rechten Don Giovanni-Typus an sich haben. Lenau hat sich in der Tracht des Don Juan selbst gezeichnet, wie er sich zuvor im Kostüm des Faust und des Ahasver portraitirte. Die Figur ist an sich nicht unvortheilhaft aufgefasst, weltschmerzlich schlaff auf einen Divan hingegossen, mit begehrlich blickenden Augen und einer lyrischen Mundstellung. Grabbes Werk könnte auch heissen: „Faust und Faust.“ Er hat die beiden Hälften der Faustnatur, die Goethe als sich gegenseitig ergänzende Theile des deutschen Wesens in einer Gestalt zusammenfasste, wieder auseinanderzuspalten versucht und der einen den Namen Don Juan verliehen. Lenau wie Grabbe lassen ihren Hauptthelden in sich hineingrübeln, ja moralisiren. Das darf ein Don Juan niemals.

Molières Don Juan philosophirt ebenfalls, aber auf die Weise, wie etwa ein lockerer französischer Hofkavalier im Jahre 1665 philosophiren mochte. Auch Goldonis Don Juan raisonnirt, doch wie ein liebenswürdig durchtriebener Schlingel in einem altvenetianischen Caféhause. Der Letztere ist von dem grundgelehrten und feinspürigen Heinrich Bulthaupt ein wenig missverstanden worden. Der verdienstvolle Dramaturg hat, wie er sagt, die Memoiren Goldonis in einer alten Uebersetzung vom Jahre 1788 gelesen. Wäre ihm das Original vor Augen gekommen, so würde sein Urtheil über das Stück und die Absichten des meisterlichen Lustspieldichters zweifellos freundlicher ausgefallen sein. Goldoni war von der Schauspielerin Passalacqua, die ihn in ein Liebesverhältniss verstrickte, betrogen worden. Er rächte sich, indem er sie in seiner Don Juan-Komödie Zug um Zug abschilderte und sie zwang, die betreffende Rolle in den öffentlichen Aufführungen zu spielen, hatte aber so viel Humor, sich selbst in der für einen eitlen Italiener doppelt unangenehmen Situation des Genasführten getreulich zu zeichnen und auf die Szene zu bringen. Daraus allein geht schon hervor, dass er weder das Abenteuer noch die „Rache“ allzu tragisch nahm. Noch mehr. Er sagt ausdrücklich: da sein Missgeschick Vielen bekannt war, diente die Schnurre dazu, bei der Vorstellung die Stimmung anzuregen; somit hatten denn Alle etwas zum Lachen. Als praktischer Mann schlug er

zwei Fliegen mit einer Klappe: er kühlte sein Müthchen und münzte aus dem Erlebniss zugleich Kapital, um sich einen noch durchgreifenderen Erfolg zu sichern. Aber hätte ihn um die gleiche Zeit irgend ein anderer Stoff an den Arbeitstisch gelockt, er würde in die Fabel bei durchsichtiger Einkleidung jenes Geschichtchen gerade so gut eingeflochten haben. Hier liegen also die Motive keineswegs, die Goldoni bestimmten, seinen „Don Giovanni“ anders zu behandeln als seine Vorgänger. Hätten ihm jedoch Zorn, Eifersucht und gekränkte Eitelkeit damals allein die Feder in die Hand gedrückt: was dann? Mindert es den Werth von Molières „Ecole des femmes“ und „Misanthrope“, dass der Dichter in seinen Versen eigenes Herzeleid zum Ausdruck brachte, Unmuth und Bitterkeit in sie einströmen liess und sich auf der Szene eine Genugthuung bereitete, die im Leben sich zu verschaffen er zu verliebt und nicht energisch genug war? Und Goethe? Und Shakespeare? Sie haben aus grossen Schmerzen keine „kleinen Lieder“, sondern grosse Kunstwerke gemacht.

Mit dürren Worten sagt Goldoni in seinen „Memorie“, um was es ihm bei der Dichtung seines „Don Juan gerade so zu thun war, wie bei der Ausarbeitung fast all’ seiner Komödien. Die Zuschauer, meint er, liessen sich’s gesagt sein, „che la commedia ragionata e sempre preferibile alla triviale ed insulsa“. Die Uebersetzung, welche

Bulthaupt zur Verfügung stand, giebt das in völliger Entstellung des Sinnes mit den Worten wieder: „dass eine vernünftige komische Laune dem trivialen Komischen vorzuziehen sei.“ Daher das Missverständniss. Goldonis Satz bezieht sich einzig und allein auf seine bekannten Reformbestrebungen: die damals schon arg entartete commedia dell' arte, das italienische Stegreifspiel in seinen verschiedenen Variationen, durch Stücke zu ersetzen, in denen nicht nur das Szenarium, sondern auch der Dialog nach und nach vom Dichter bis in's Kleinste festgestellt, zugleich aber die vielfach irrlichterirende Handlung mehr dem regelmässigen Bau französischer Stücke angenähert wurde. Das war für ihn auch bei der Ausführung seines „Don Giovanni“ bestimmend. Nichts weniger als ein Meisterwerk, wie gern zugegeben sei. Aber sicherlich doch wohl ein Fortschritt gegenüber den spanisch, italienisch, französisch durchmusterten „farse“, die Goldoni hatte aufführen sehen, und immerhin auch etwas mehr „Don Giovanni“ als der ihm gleichfalls bekannte des Molière. Denn dass ihm das locker gewobene, aber von Erfindungskraft strotzende, bis vor Kurzem dem Tirso de Molina zugeschriebene spanische Stück bekannt gewesen sei: davon steht in seinen Memoiren kein Wort — und Goldoni pflegt seine Quellen mit löblicher Aufrichtigkeit zu nennen. Nun aber das Wichtigste: was der Dichter der dramatischen Fabel auf der einen Seite nahm, hat er ihr

auf der anderen ersetzt. Das Romantisch-Phantastische, welches er ihr theilweise ausschnitt, konnte in ihr leichtlich wieder aufblühen. Als nicht werthlosen Gewinn brachte Goldoni jedoch hinzu, dass er gerade bei seinem schematisirenden Aufriss und seiner rationalistischen Denkweise noch mehr als Molière den Stoff in die Sphäre des Gesellschaftsschauspieles, des „modernen“ Sittenstückes vom achtzehnten Jahrhundert rückte. Das Libretto Bertatis und das ihm sich anschliessende des da Ponte bringen dann später die Vereinigung beider Elemente, die ich mit den Bezeichnungen des Altspanisch-Phantastischen und -Ritterlichen, und des Italienisch-Sittenbildlichen charakterisiren möchte.

Doch auch Goldoni entbehrt der Romantik nicht so völlig, wie es uns Bulthaupt glauben machen will. Der bienenfleissige Gelehrte ist den Spuren des Dichters wohl mehr in den vergitterten Archiven deutscher Bibliotheken als in den von heiterem Leben erfüllten calle und auf den sonnigen campi der Lagunenstadt nachgegangen. Goldoni vernünftelt manchmal dort, wo wir ihn als Künstler fabuliren zu sehen wünschten. Indessen hat er auch seine helle Freude am lustig bewegten Maskentreiben des venetianischen Rokoko, dem die brillant geführte, farbenbunte Intrigue an sich einen romantischen Zug giebt — wie uns noch der allzufrüh gestorbene Favretto mit seinen ganz dem Goldoni nachempfundenen, in der Indivi-

dualisirung scharf erfasster Typen, in Licht- und koloristischen Wirkungen gleich meisterhaften venetianischen Bildern gezeigt hat. Ungefähr wie Menzel das Altpreussische nachfühlte und neubelebte. Etwas von diesem virtuos durch- und auseinandergewirrten romantischen Maskenspiel, in dem sich Goldoni mit seinem Rivalen Gozzi berührt, ist auch in des Ersteren Don Juan übergegangen. Nur dass die romanische Romantik eine von der deutschen himmelweit verschiedene ist — und dass man von der letzteren, der schwärmerischen, in Dämmerlicht getauchten und gern in melancholischen Tönen und Seufzern klagenden, Nichts in die erstere hineintragen soll. Der Deutsche hat es an sich, Landschaft und Menschen des Südens in den poetischen Nebelflor seiner Heimath zu hüllen. Jean Paul erträumt sich eine „isola bella", auf der sehnsüchtig in die Ferne flatternde Gedanken wie in einem lauschig versteckten Feengarten rasten können. Aber Italiens Sonne bescheint dieses Eiland nicht. Aehnlich ergeht es sinnigen Gemüthern diesseits der Alpen auch mit der Kunst Hesperiens. In der Vorstellung zart besaiteter schwärmerischer Seelen ist Don Giovanni noch immer der minnige Ritter, schmachtend zärtlich, das Haupt von schöngewellten Locken umspielt — der lyrische Herzensbrecher, der in mondbeglänzter Zaubernacht einer Dame, die er liebt und nicht nennt, sangesfreudig ein Ständchen bringt, und alsdann, „des Gottes voll", wunschlos weiter

wandelt. „Er singt ein Lied, dann zieht er ab“. Also ein brünetter Verwandter des eichendorff’schen Taugenichts in spanischem Habit. Hingegen ist es dem Südländer unerfindlich, wie man in stärkerem oder geringerem Grade durch eine Frau gefesselt sein mag, ohne vom Wunsch des Besitzes durchdrungen zu sein. Er versteht wiederum die Natur des Deutschen nicht — worüber man sich bei jedem Italiener von strengeren oder mehr dehnbaren Grundsätzen Raths erholen kann. Er lächelt über das Bild, das sich die Nordländer von den Menschen des Rinascimento entwerfen: Jacob Burckhardt, Nietzsche, Hillebrand kennt er nur aus den deutschen Tageszeitungen, in denen sie von gewandten Feuilletonisten ausgeschrieben werden. Er würde auch über die deutsche Auffassung des „Don Giovanni“ lächeln, wenn sie in ihrer Eigenart, und wenn Mozarts Wunderwerk ihm bekannt wären. Auch im Boccaz und Bandello, auch im neueren italienischen Roman bis auf d’Annunzio giebt es Don Juan-Motive. Nur sind sie auf wälsche Weise empfunden und durchgeführt. Noch nie hat ein Spanier oder ein Italiener eine Serenade lediglich deshalb dargebracht, um das überquellende Gefühl in rhythmisch schön geregelten Wellen ausströmen zu lassen.

Der Romane hat seinen Don Giovanni, der Deutsche seinen Faust. Auch Dieser hält sich jeweilig mit klammernden Organen an die Welt. Das Sinnliche ist der Gegenpol des Metaphysischen;

Faust, dem allumfassenden, darf nichts Menschliches fremd bleiben. So zu denken, liegt dem Deutschen nahe. Aber ein Held, der mit allen Fasern in der Frauenliebe aufgeht: das ist ihm etwas Fremdes. Die Unwiderstehlichen vom Schlage des byron'schen Wüstlinges mit dem brutalen, festgewurzelten Lächeln des Siegesbewusstseins, mit früh nachgedunkeltem Teint und Charakter, die Vielseitigen, welche die Schönen nur im Plural verführen — sie kommen ihm allenfalls begreiflich, aber nicht allzu poetisch vor. Er versteht den, der unentschieden zwischen zwei Frauen schwankt; er begreift Goethes Fernando, der sich bald durch Stella, bald durch Cäcilie stärker gefesselt glaubt, Grillparzers Phaon, der Sappho verehrt und von Melitta bezaubert wird. Er schenkt auch dem Kampf zwischen idealer und sinnlicher Liebe, dem Tannhäuser-Drama, seine volle Antheilnahme. Doch in einen Helden wie den Don Giovanni, dessen ganzes Heldenthum in einem unbeschränkten und gewiss nicht durch antiken Schönheitsdrang vergeistigten Kultus der Sinnlichkeit besteht, der jedes Abenteuer aufgreift, wie es ihm der Zufall und das gute Glück der Strasse in den Weg legen, der für den seelischen Reiz der Frau unempfänglich ist, der eine Gentildonna, die ihm in aufwallender Leidenschaft ihr Höchstes, ihre Ehre, schenkte, mit grösstem Gleichmuth seinem Bedienten überlässt: zu dessen Innerem hat er keinen Zugang, geschweige dass er fähig wäre, sich unter ästhetischen Ge-

sichtspunkten mit ihm zu befreunden. Das im Umsehen sich zur Rothgluth erhitzende romanische Temperament ist ihm etwas absolut Fremdartiges; seinen Zuckungen und Augenblicks-Aufwallungen steht er mit Kopfschütteln gegenüber. Wenn Don Giovanni zu Leporello sagt: „Mi pare sentir odor di femmina," so kommt ihm, wie sein Gefühl, seine Werthschätzung der Frau nun einmal beschaffen ist, dergleichen einfach widerwärtig vor. Und er hat Recht. Das ist italienisch, das ist sogar modern französisch, in der Art des Zola, der Gebrüder Goncourt, des Marcel Prevost. Aber das ist nichts weniger als deutsch. In seinem auch für die Beurtheilung des Romanciers Zola nicht unwichtigen Buche „Le naturalisme au théâtre", einer Sammlung flott und geistvoll geschriebener Studien und Kritiken, sagt der Verfasser der „Nana" und der „Bête humaine" ganz unverhohlen von selbigem Naturalismus: „il vient des entrailles mêmes de l'humanité." Das entspricht der romanischen Anschauung, und giebt sich als theoretischer Satz, zu dem die angeführten Worte des Don Giovanni eine hübsche Illustration liefern. Aber das steht dem deutschen Empfinden doch recht fern. Unter die gleiche Rubrik gehört auch die vielsagende Anmerkung in Leporellos Registerarie: „Sua passion predominante è la giovin principiante." Also die halbwüchsigen Mädchen des Boucher und Greuze, mit einem Stich in die dunkeläugigen volksthümlichen Typen des Murillo. Dort und hier

haben wir also den „Don Giovanni“ als romanisches Sitten- oder Unsittenstück vom Ende des achtzehnten Jahrhunderts, einschliesslich aller Trümpfe. Faublas plus Casanova, mit einem leisen Hochrenaissance-Nachgeschmack vom unsagbar frechen, aber graziös witzigen Pietro Aretino her. Schwächt man Dergleichen ab, so geht ein wichtiges Charakteristikum der Handlung verloren, und sagt man einem unbefangenen deutschen Hörer: „Um das recht zu verstehen, um daraus keine gar zu weitgehenden Schlüsse zu ziehen, musst Du Dich freundlichst in die moralische Atmosphäre der Zeit des Tirso de Molina, des Molière hineinversetzen, musst Du Dir für eine Weile Anschauungen suggeriren, mit denen da Ponte in seiner Heimath aufwuchs, die er später im damals stark mit italienischem Rokokogeist versetzten Wien wiederfand, so antwortet er: „Ich verfüge weder über die Zeit noch über das Wissen, um erst eine geistige Spezialrüstung anzulegen, wenn mir künstlerische Erhebung in Aussicht gestellt wird. Das ist die Pflicht der Literar- und Musikhistoriker, die bei der Beurtheilung eines Kunstwerkes stets in Rechnung zu ziehen haben, welchem Boden es entsprossen und in welcher Zeit es entstanden ist. Ich dagegen erhebe den Anspruch darauf, dass alles, was mir vorgeführt wird, mir ohne Weiteres verständlich sei.“

III.

Who loves, raves.
Byron, Childe Harold.

Ueber den Charakteren des deutschen „Don Juan“ liegen Schleier, durch die man die bedeutsamen Linien der Gestalten nur mit Anstrengung erkennt. Die des italienischen „Don Giovanni“ heben sich rein und klar vom Goldgrunde des mozartischen Orchesters ab.

Die Erscheinung des Helden, dessen glitzernd prächtiges Gewand zu grell gegen die blassblauen Soffiten des deutschen Theaterhimmels absticht, gelangt zur rechten Wirkung, wenn die heiss glühende, flirrende, schwächere Farbentöne aufsaugende romanische Sonne sie bestrahlt. Je weiter man in den Süden hinabsteigt, um so mehr brennendes Roth verträgt man. Darum dünkt mir auch der „Don Juan“ der symphonischen Dichtung von Richard Strauss keineswegs zu reich instrumentirt zu sein, obwohl die erste Idee zu diesem Werk aus dem Helldunkel Lenaus

emporgetaucht ist, wie das der Partitur vorgedruckte Motto angiebt. Nur heisst's nicht etwa aus tausend kleinen Zügen eine Summe ziehen und die Lücken, die todten Punkte in der Charakteristik mit italienisirendem „brio" decken, wenn man einen Don Giovanni singen will. Sondern man muss aus dem Vollen schöpfen, die unschlüssige Tugend und den selbstsicheren Stolz der Schönen in den unwiderstehlich andrängenden Wogen einer ungebändigt leidenschaftlichen Natur mit fortreissen. Das bleibt einem d'Andrade versagt. Er scheint mehr der Vielverwöhnte als der Vielumwerbende. Ein erstaunlich intelligenter, überaus spiel- und zungenfertiger Virtuose, in dem jedoch der gewitzte Wanderschauspieler stärker ist als der dem Genius nachschaffende Künstler. Es hat seine Gefahren, die gleiche Rolle gar oft vor einem Publikum zu spielen, das, wie das berliner, mehr Sinn und Blick für den geistreich geschliffenen Einzelzug, als für das instinktive Treffen des Herzpunktes im dargestellten Charakter hat. Als keck bezaubernder, zielsicherer Virtuose der Szene, als ein vom westlichen Berlin umschwärmter blendender Charmeur, nicht als kongenialer Sänger, der den Don Giovanni mustergiltig verkörpert, ist auch d'Andrade von dem hochbegabten Max Slevogt in ganz meisterhafter Weise abkonterfeit worden. Slevogt hat die Formel für d'Andrade gefunden: mehr Geist als berauschende Sinnlichkeit, und mehr verblüffend schneidiges Zufassen als Geist. Don Giovanni

auf einem norddeutschen Maskenfeste, bei dem man den Spanier Mozarts alsbald vor die Thür setzen würde, dieweil er „öffentliches Aergerniss errege.“ Unter den Temperamentlosen der Ballkönig. Wer dieses ausgezeichnete Portrait analysirt, lernt daraus, wie man der Gefahr entgeht, einen sich durch viele fesselnde Gaben einschmeichelnden Darsteller mit seiner Lieblingsrolle zu identifiziren.

Bertati und da Ponte haben es, wie ihre Vorgänger, mit dem Helden darin versehen, dass sie das Bedeutsamste seiner Natur, das dämonische Element, vor der Katastrophe nur in schwachen Ansätzen heraustreten liessen. Erst Don Giovanni, der dem steinernen Gast gegenüber in wildem Trotz jeden Gedanken an Reue und Besserung von sich weist, steht auf der Höhe eines Macbeth, eines Richard III., die sich durch die diabolische Stärke und Genialität des verbrecherischen Willens einen grossen tragischen Zug gewinnen. Es fehlt im ersten Akte das nothwendige Parallelstück zur Komthurszene des zweiten, der wuchtige Einsatz des dramatischen Hauptmotives, der nicht erzählt oder angedeutet werden, sondern auf der Bühne vor unseren Augen erfolgen soll: Don Giovanni, der „Burlador“, der siegreiche Verführer schleudert in die Seele der Donna Anna den Brand verzehrenden Empfindens. Es leuchtet ein, um wieviel die Oper dadurch auch in ihrer Originalgestalt an Einheitlichkeit verliert, und welche Schwierigkeiten

dem Träger der Titelrolle erwachsen, der im Umsehen das Gewand des glänzenden Roués abwerfen und sich den grandios stylisirten Faltenwurf des Dämons zurechtlegen muss. Nur ein überschäumend südliches Temperament wäre im Stande, das Fehlende einigermaassen zu decken und so den Charakter im ungebrochenen Linienzug vor uns hinzustellen.

Ebenso wie der brennend üppigen Farbengebung ist das romanische Bühnentalent allein des vermittelnden Abschattirens fähig, wie es gleichfalls hier gefordert wird. Die überleitenden Töne, mit deren Hülfe in einer wie herausgeschleuderten Kadenz übersprudelnder Gefühle alle Abstufungen vom mühsam verbissenen Grimm bis zur übermüthigen Heiterkeit durchlaufen werden, sind nur dem Romanen zu eigen, dem geborenen Virtuosen in der Behandlung von Uebergängen. Nicht nur die leicht bewegliche italienische Kehle und die just dieser angepasste wälsche Gesangsmethode, auch die ebenso leicht bewegliche italienische Psyche ermöglicht ihm erst die tadellos glatte Ausführung des auch zwischen gegensätzlichen Stimmungen elegant und hurtig hinschleifenden Secco-Rezitatives. Je weniger der Südländer darnach angelegt ist, dass ihm die schnell erregbare und rasch auflodernde Leidenschaft die Tiefen des Inneren aufwühle, um so besser vermag er sie in der Ausübung der theatralischen Künste zu schildern, um so weniger Mühe kostet es ihn,

mit Hülfe einer ihm zur zweiten Natur gewordenen behenden schmiegsam-spielerischen Technik vom Ernst zum Scherz hinüberzugleiten. Der so dehnbare Begriff der „comédie", der auch den Austrag schwerer Konflikte gestattet und bis auf den Boden dessen hinübergreift, was wir Trauerspiel nennen, er ist nur aus dem romanischen Wesen zu erklären. Desgleichen der ihm einigermaassen verwandte des „dramma giocoso". Die Einwendungen, die gerechtfertigterweise gegen das durch den deutschen Künstler, seine Gesangs- und Darstellungstechnik wiederzugebende „heitere Drama" des „Don Juan" erhoben worden sind, fallen weg, sobald im dramma giocoso des „Don Giovanni" Sprache, Temperament und schauspielerisches Sonderkönnen des Italieners ihren Einfluss unzweideutig bestimmend geltend machen.

Don Giovanni will eine Partnerin, deren Gefühlsäusserungen den gleichen nationalen Resonanzboden haben. Donna Anna ist nur als gluthäugige Italienerin oder Spanierin zu verstehen, die sich, von den harmonisch fluthenden Wellen eines klangschwelgerischen Idioms getragen, am Pathos ihres eigenen Schmerzes berauscht. Noch mehr: die romanische Donna Anna vermittelt uns erst den Begriff der Schuld Don Giovannis. Theodor Amadeus Hoffmann hat in einer köstlichen kritischen Phantasieskizze die Ansicht ausgesprochen, dass es Don Giovanni bei dem nächtlichen Ueberfalle in der That gelänge, Donna Anna zu

verderben; obschon dies der Text nicht wortwörtlich besage, so bliebe doch kein Zweifel darüber, wenn man das Verhältniss, in dem Held und Heldin zu einander ständen, psychologisch zergliedere, wenn man in Betracht ziehe, dass die Erregung, welche die Musik in den Hauptszenen Donna Annas bekunde, die der Worte weit überflügele. Gegen diese Auffassung hat Otto Jahn in seiner meister- und musterhaften Biographie Mozarts mit Heftigkeit protestirt; doch schlagen in seinen Ausführungen die persönlichen Empfindungen ungleich stärker vor als die Gründe. Mir scheint, dass Jahn die vorwiegend auf ein neutrales, blondes Ideal zugestutzten, immer ein wenig nach den Fidelios und Agathen hinschielenden Bühnengestalten der deutschen Donna Annas vor Augen hatte — brave, in der Ausübung aller hausfraulichen Tugenden unschätzbare Künstlerinnen, die sich mangels geeigneter Anleitung durch einen in wälscher Kunst und Psychologie bewanderten Regisseur zu helfen suchen, indem sie eine Art indifferenter Vornehmheit zur Schau tragen. Auf diesem Wege bildet sich dann gar die durch Nichts zu rechtfertigende Tradition von der „dianengleichen Strenge“ des Charakters aus; will sagen, man schminkt den Gestalten Mozarts gerade solch' eine im Grunde nichtssagende glatte Larve an, wie man noch vor einem Vierteljahrhundert die sprechenden, aber nichts weniger als regelmässigen Züge Schillers, Mozarts und Beethovens in eine süssliche, auf das

Wohlgefallen höherer Töchter berechnete Oeldruckschönheit umfälschte. Jenen wackeren blauäugigen Sängerinnen mochte Jahn allerdings nicht zutrauen, dass sie sich vom wilden Feuer Don Giovannis ergreifen lassen, noch ehe sie recht zur Besinnung kommen. Weiss doch unter zehn deutschen Darstellerinnen der Rolle kaum eine, warum sie denn den entweichenden Ritter mit aller Gewalt am Mantel festhalten soll. Es steht im Regiebuch: das ist ihr genug. Die Uebersetzung giebt ihr keine Klarheit. Das Original sagt mit dem auf die erste Szene folgenden Rezitative Leporellos ganz unverhohlen: „Zwei recht nette Stücklein: sforzar la figlia ed ammazzar' il padre." Ebenso Pasquariello bei Bertati-Gazzaniga: „Due azione eroiche. Donn' Anna violentata ed al padre una stoccata." Allen Respekt vor Chrysanders mit minutiöser wissenschaftlicher Gründlichkeit durchgeführter Studie: „Die Oper Don Giovanni von Gazzaniga und von Mozart." Gerade aber das von Chrysander der Kenntniss weiterer Fachkreise vermittelte Buch Bertatis, welches der veronesische Tonsetzer komponirte, liefert mehr wie einen Beweis dafür, dass Hoffmanns Charakteristik der Donna Anna keineswegs durch „romantische Auswüchse" verunziert wird, sondern das Richtige trifft. „Wenn ich der Herzog Octavio wäre, würdet Ihr fein still sein," sagt Don Giovanni in der Eingangsszene bei Bertati — eine Bosheit, die von der Betroffenen nur schlecht parirt werden kann. Die sitt-

same Tochter des hochmögenden Comthurs, ihrer gesellschaftlichen Stellung, dazu der spanischen Sitte gemäss noch mehr von der Etikette eingeschränkt als ihre Altersgenossinnen: sie erwartet den Ottavio zur Nachtzeit allein in ihrem Gemach! Wirft das nicht ein kennzeichnendes Streiflicht auf ihr Temperament? Wie Mancher vor ihm, so schlägt auch Chrysander in Hoffmann den scharf zergliedernden Logiker zu gering an, und sagt sich nicht, dass in jener Don Juan-Novelle wie in anderen Erzählungen des mehr mit Tod, Mitternachtsspuk und Teufel witzig spielenden als wirklich dem Geisterreich zugeschworenen Kammergerichtsrathes der kritische oder satirische Kern die Hauptsache, das gespenstische Brimborium aber nur ausserordentlich geschickt hergestellte Einkleidung ist. Hoffmanns Natur war mit der Tiecks verwandt: er hatte just genug Poesie in sich, um produktive Kritik auszuspinnen — nicht viel mehr. Die fliegende, zwischen den Zeilen aufsteigende Wein- und Punschhitze darf darüber nicht täuschen. Dazu verfügte er über soviel musikalische Erfindungsgabe, um als mässiges Talent dem schöpferischen Meister sein Eigenstes nachzufühlen. Er stand ihm fraglos näher wie die Männer der positiven Wissenschaften, die dem Genius eines Mozart doch nur mit der verehrungswürdigen, aber oft querfeldein schwärmenden Liebe des begeisterten Dilettanten nachgehen. Man muss als Musiker intuitiv empfinden, wie es in der Seele der

Donna Anna aussieht. Auch soll der Kritiker Psychologe sein. Als Donna Anna den Ballsaal Don Giovannis betritt, vermag sie es, sich zusammenzunehmen. Wenn sie aber von Elvira auf Zerlina mit den Worten aufmerksam gemacht wird: „das ist die junge Bäuerin“ — da verliert sie beinahe die Fassung, und lässt sich nur mit Mühe beruhigen. Wär's einer Donna Anna, die aus dem nächtlichen Abenteuer heil hervorgegangen, nicht gleichgültig, wie Zerlina aussieht, und ob Don Giovanni inzwischen einer oder drei Zerlinen nachgestellt hat? Endlich ihr Ausruf: „ma il mondo“, als Ottavio vor ihrer letzten Arie sie zur Heirath drängt. „Aber was wird die Welt dazu sagen?“ Ein solch' banaler Gedanke, eine ganz äusserlich konventionelle Redewendung und Rücksicht kurz nach dem tragischen Ende ihres Vaters von einer unantastbaren und unangetasteten Idealfigur ausgespielt? Wenn Donna Anna in der Erzählung des Ueberfalles behauptet, dass es ihr noch im letzten verhängnissvollen Augenblicke zu fliehen gelungen sei, so erklärt sich das erstens daraus, dass sie zu stolz ist, um ihre Schande zu bekennen. Motive, um Sühne für eine schwere Ehrenkränkung zu heischen, bleiben ohnedies genug übrig. Zweitens hat sie einen Don Ottavio vor sich. Nur diese Donna Anna ist dann im Stande, das zu thun, was jene, die der Gefahr entgangen wäre, nie über sich gebracht haben würde: in das Haus des Verführers selbst zu gehen, um seine

Bestrafung zu beschleunigen, und — cosi fan tutte — um ihn noch einmal zu sehen. Sie will seine Vernichtung, weil sie fühlt, dass sie gegen ihn nahezu machtlos ist. Daher ihr besinnungsloses Rachewüthen, daher diese Kaskaden der Zornesfluthen, die nur in italienischen Lauten ganz überzeugend wirken — scheinbar fessellos dahinströmend und doch in edel geschwungenen rhythmischen Linien auf- und niederwogend.

Besteht aber über die wahre Natur des ersten Abenteuers kein Zweifel mehr, dann ist auch das Moment der Schuld für das Drama gewonnen, dann ist die Erscheinung des steinernen Gastes, die Einmischung der überirdischen Mächte erst verständlich. Denn wo hätte man sonst die Verbrechen Don Giovannis zu suchen, wenn Donna Anna ihm entginge? Elvira und Leporello erzählen freilich ein Langes und Breites von seinen Schandthaten; doch sind Beide nichts weniger wie einwandfreie Zeugen. Dazu fallen die Streiche, von denen sie berichten, sämmtlich vor Beginn des Stückes. Wir sind jedoch allein verpflichtet, dem Helden im Guten und Schlimmen anzurechnen, was wir ihn während des Ablaufes der Bühnenhandlung thun sehen. Sofern der Zuhörer mit Verstand folgt, muss es ihm doch sehr auffällig sein, dass der gute Leporello vom ersten bis zum letzten Takt der Oper beim besten Willen keine Möglichkeit hat, die der Donna Elvira so triumphirend vorgewiesenen „Tausendunddrei“ auch nur um eine einzige Ziffer

zu erhöhen. Welchen Frevel begeht denn Don Giovanni — die Introduktion abgerechnet? Er will sich Zerlinens bemächtigen — es misslingt ihm. Er sucht Elvirens Zofe zu berücken — zu ungelegener Zeit für ihn kommt Masetto mit dem Bauern dazwischen. Er hat, wie er erzählt — nur erzählt! — eine Begegnung mit einer Donna, die Leporello nahesteht; auch hier wird er unliebsam gestört und muss seine Beute in Stich lassen. Ist das der Don Juan, der typische Unwiderstehliche, dem auf diese Art Alles fehlschlägt? Ist das der Verbrecher? Darum müssen die Chöre der Rachegeister sich vernehmen lassen, darum die Erde den Missethäter verschlingen? Das wäre mehr wie verwunderlich. Denn einen Zusatz: „der Versuch ist strafbar" enthält, so viel ich weiss, das ästhetische Gesetzbuch nicht. Auch mit dem Gedanken, die tragische Schuld aus der Verhöhnung des Grabmals zu konstruiren, kann ich mich nicht befreunden. „Vecchio buffonissimo" ist, wenn auch keine Schmeichelei, so doch keine arge Beschimpfung. Das Wort gehört zu den üblichen karnevalistisch angehauchten Redewendungen aus den Dialogrequisiten des italienischen komischen Singspiels, der „opera buffa." Ebenso hat man in der Einladung zum Nachtessen einen allerdings recht losen Spass, aber noch keine Denkmalsschändung zu sehen. Doch der Tod des Comthurs? Don Giovanni weigert sich, so lange es nur irgend angeht, sich zu schlagen. Als er von seinem Gegner ge-

zwungen, ja geradezu in die Enge getrieben wird, wehrt er sich, so gut er kann. Bleibt allein das Vergehen an Donna Anna. Don Giovannis einzige, seine wahrhafte Schuld ist die Verführung der Tochter des Gouverneurs. Das Verhältniss der Beiden zueinander aber wird uns nur klar, wenn wir eine Südländerin, eine Romanin vom Scheitel bis zur Sohle vor uns haben.

Was von Donna Anna gilt, findet gleicherweise auf Elvira und Zerlina Anwendung. Auch diese Charaktere sind nur durch Aufwand eines reichlichen Maasses von südlichem Temperament zu verkörpern. Die Letztere darf nicht, wie dies auf deutschen Bühnen gang und gebe, als Kokette vom Lande mit einer seidenen Watteauschürze gespielt werden, als Novellenpüppchen aus einer illustrirten Dutzendzeitschrift, das mit Don Giovanni liebäugelt, um einen schwerblütigen Masetto erst recht in Flammen zu setzen. Man muss nur die Partitur mit italienischem Text nachlesen. Wie liebesselig nimmt sie das herrisch begehrliche „Andiam“ Don Giovannis auf! Als ob sie ihren Bräutigam Masetto niemals gesehen hätte! Ein Naturlaut, ähnlich dem, den italienische Sänger in Verdis „Otello“ auf das gleiche „andiam“ bringen, wenn sie am Ende des ersten Aufzuges, nach der langen Trennung der Seefahrt und der Beseitigung der durch die Trunkenheits-Episode Cassios verursachten Störung, eng an ihre Desdemona geschmiegt die Bühne verlassen. Dieses

drängende, bebende: „Andiam, mio ben, andiam“ geben die Uebersetzungen wieder mit: „Wir werden glücklich sein“ oder „O komm zum holden Glück!“ „Don Giovanni“ ad usum Delphini, oder das Theater als Kleinkinderbewahranstalt! Elvira hinwiederum ist die personifizirte, durch Eifersucht bis in's Ungemessene gesteigerte weibliche Leidenschaft. Kaum glaubt sie zu Beginn des zweiten Aktes Don Giovanni für sich zurückgewonnen zu haben, als es wie ein elementarer Schrei aus ihr hervorbricht: „Son per voi tutta foco!“ Das soll man für's kältere Deutschland übertragen! Eine Sängerin germanischen Geblütes, so treffsicher ihr intuitiv poetisches Gestaltungsvermögen auch sei, wird sich in eine derartig sinnlich stürmische Natur niemals hineindenken, und somit in einem feinfühligeren Zuschauer nie die Illusion erwecken, dass sie wirklich Kuss und Umarmung Leporellos für die eines Don Giovanni in gutem Glauben hinnähme.

Den Leporello muss auch Chrysander als „unverfälschten Italiener“ gelten lassen. So vielen Vorstellungen von Mozarts Oper ich im Süden, Westen, Norden Deutschlands beiwohnte: niemals sah ich einen Leporello, der mich durch einen selbständigen Zug in seiner Auffassung überrascht hätte. Statt einer vollsaftigen Charakterfigur nie etwas Anderes, als die starre Bühnenschablone, ohne geistigen Inhalt, wie auf mechanischem Wege aus hundert Einzelbewegungen zu-

sammengefügt, von gelenkigen Schauspielern erträglich gut, von schwerfälligen deutschen Bassisten ungeschickt genug ausgefüllt. Das ist begreiflich. Hier liegt die unüberwindliche Schwierigkeit nicht nur darin, dass dem Sänger zugemuthet wird, sich mit einem dem seinigen durchaus entgegengesetzten nationalen Temperament zu durchtränken. Es kommt noch hinzu, dass die Gattung der Leporellos auch in ihrem Heimathlande so gut wie ausgestorben ist, während man dort noch heute die Don Giovanni, Donna Anna, Masetto nach der Natur studiren, beziehungsweise die Richtigkeit der von Bertati und da Ponte gegebenen Charakterumrisse am lebenden Modell nachprüfen kann. Was ist Leporello in seiner schier unerklärlichen Mittelstellung zwischen dem Vertrauten, den der verschlagene Don Giovanni in alle Karten sehen lässt, zum Mitwisser, zum Mithelfer auch der gewagtesten That macht, und dem Lakaien, der je nach der augenblicklichen Laune seines Gebieters mit Dublonen oder mit einem Fusstritt abgespeist wird? Er ist ein Residuum aus der alten commedia dell'arte, dem ursprünglich echt volksthümlich frischen, dann mehr und mehr verwildernden Stegreifspiel, auf dessen Einschränkung und Zurückdrängung eben Goldonis hauptsächliche Bemühungen gerichtet waren. Er ist der Narr, der Hanswurst schlechthin, der ohne Rücksicht auf die Entwickelung der Fabel und der Personen in jede beliebige Situation eingreifen und

die Zuschauer durch theilweise traditionelle, vornehmlich aber rasch erfundene Spässe erheitern durfte. Er zählte zu den ständigen Charaktermasken jener „commedia“, und war sozusagen regional abgestuft und schattirt, indem er da und dort Eigenthümlichkeiten der Bewohner einer Provinz, eines engeren Landschaftsstriches wiederspiegelte. Wo die Don Giovanni - Legende nur entstanden sein mag: der Verfasser des „Burlador de Sevilla“ wurde, wie ich vermuthe, durch ein italienisches Possenspiel angeregt, das er gesehen oder dessen Szenarium ihm vorgelegen hatte. Catalinon, der Leporello des alten spanischen Stückes, ist dem italienischen Arlechino wie aus den Augen geschnitten. Dazu kommt, dass jenes Schauspiel mehr als andere Stücke, die dem Tirso de Molina bisher noch nicht abgesprochen wurden, mehr als die des diesem Autor zeitlich nahestehenden Lope de Vega, kurz, mehr als der Durchschnitt des ja gleicherweise stark auf eine reiche improvisatorische Geberdensprache gestellten spanischen Theaters in seiner nur alla prima hingeworfenen Komposition, in seinem abgerissenen Dialog an die auf die Erfindungen des Augenblickes, die Zuthaten der Mimen angewiesene „commedia dell' arte“ erinnert. Auch bei Lope und sonst vor und nach dem „Burlador“ kommen ja hinlänglich viele geschwätzige, schmarotzende, sylbenstechende Diener vor; die Catalinons haben für die spanische Bühne ebenfalls typische Bedeutung. Dennoch scheint mir

der „caro servo“ des Burlador italienischen Ursprung zu bekunden. Wie dem auch sei: den Leporello des da Ponte, der dem Pasquariello des Bertati auf ein Haar gleicht, möcht’ ich als ein mixtum compositum aus dem ursprünglich bergamaskischen Arlechino und dem toskanischen Stenterello ansprechen. Noch heute giebt es im Florentinischen Volksschauspieler, die kaum eine andere Rolle darstellen als die des Stenterello in hundert Verkleidungen. Am Arnoufer trieb ich eine Stenterello-Komödie „Don Giovanni Tenorio“ auf, die, 1881 gedruckt und mit populären Lokalanspielungen aus neuerer Zeit versehen, in Diesem vielfach auf das alte Stegreifspiel hinweist, in Jenem noch lebhaft an den „Burlador“ erinnert. Das Machwerk giebt immerhin darüber Aufschluss, wie sich der Don Giovanni-Stoff heute im italienischen Volksempfinden spiegelt. Der Diener ist hier dermaassen feig, dass er seinen Herrn dem Ottavio verräth. Nach der Katastrophe wendet er sich an die Zuschauer mit den Worten: „Zieht daraus die Lehre, Ihr schönen Kerls und Schürzenjäger, dass es ein übel Ding ist, die Mädel zu verführen“ — woran sich die übliche Aufforderung schliesst, Beifall zu spenden. Das A und O der Arlechino, Stenterello, Pasquariello, Leporello aber sind die „Lazzi“, die Capriolen, schnurrigen Geberden, komischen Grimassen, tänzelnden Bewegungen, eingestreuten Wortspiele und andere Scherze. Ein Leporello, der sich im Secco-Recitativ ängstlich an

den vorgeschriebenen Text hält, ist ein Nonsens. Die sonst stets peinlich durchzuführende, buchstabengetreue Einordnung in das Kunstwerk wird hier zum Widerspruch mit dem „Geist der Rolle“. Der gute Signor Ponziani dürfte bei der ersten prager Aufführung des „Don Giovanni“ in Improvisationen ein Erkleckliches geleistet — und Mozart, der kein Duckmäuser war, herzlich darüber gelacht haben. Doch man stelle sich einen heutigen deutschen Darsteller vor, der in italienischen lazzi improvisiren soll! Che orrore! Mit Recht hat man sich darüber entrüstet, dass Handlung und Dialog des „Don Giovanni“ in jenen Tagen arg entstellt wurden, in denen man die Oper zuerst für die deutsche Bühne einrichtete. Jene Vergehen aber sind erheblich milder zu beurtheilen, wenn man erwägt, dass von jeher in der Architektur des Stückes ein hinlänglich grosses Loch vorhanden gewesen war, gerade darum offen gelassen, damit der Schalksnarr hindurchschlüpfen und ad libitum sein Wesen treiben konnte. Endlich ergeben sich verschiedene Berührungspunkte zwischen sothanem italienischen Schalksnarren und dem alten wiener, durch die Prehauser und Bernardon verkörperten Lokalhanswurste, der gleichfalls seine Stärke im Improvisiren hatte und nach seiner Art im Singspiel zu Worte kommen wollte — Papageno gehört noch in diese Reihe. Als der „Don Giovanni“ zuerst in deutscher Sprache aufgeführt wurde, drängte sich der dreiste Gesell auch dort ein. Man bedenke

indessen, dass solche Einlagen, die sich jetzt auf dem Papier fast roh ausnehmen, ihrerzeit weit weniger verletzend wirkten, weil der gewandte Spieler sie durch das, was er aus Eigenem hinzufügte, selbst den ernsten Szenen der Oper besser anpasste. Im Laufe der Zeit sind derartige Fertigkeiten ausser Uebung gekommen. Das Loch im Drama blieb: doch Niemand verfügt mehr über die Gelenkigkeit, dort blitzartig schnell aus- und einzuschlüpfen — und so wurde es nothdürftig mit der Schablone verdeckt.

Auch für die Wiedergabe des Ottavio muss man sich bei uns mit den kümmerlichen Hausmittelchen der Verlegenheits-Regie helfen. Ottavio ist das richtige romanische Gegenstück zum Titelhelden Diesseits der Alpen macht er den Eindruck eines tenorbegabten Nachmittagspredigers, dessen frostige Tugend uns noch viel antipathischer ist, als das flammende Laster Don Giovannis. Im italienischen Ensemble nimmt er seinen berechtigten Platz ein. Hier ist er eine gutgezeichnete Figur, wie sie noch im heutigen aristokratischen Salon von Florenz und Rom angetroffen wird; die Gesellschaft der Halbinsel hat sich, in Ansehung der politischen Schicksale des Landes, seit geraumer Zeit relativ weniger verändert als die deutsche, selbst als die französische — man braucht nur ein Buch, sei es von Fogazzaro, sei es von d'Annunzio mit einem besseren italienischen Roman vom Ende des achtzehnten Jahrhunderts zu vergleichen. Don

Ottavio war einer der vielen Anbeter Donna Annas, und wurde eines Tages, er wusste selbst kaum wie, ihr Bräutigam. Er lebt in guten Verhältnissen, ist tadellos gekleidet, von verbindlichsten Formen, und benimmt sich in jeder Lebenslage äusserlich höchst korrekt. Auch Ehrenhändel erledigt er durchaus standesgemäss, ist aber schliesslich nicht unzufrieden, wenn sich der Gegner als satisfaktionsunfähig herausstellt. Er kommt seiner verwaisten Braut mit aller Rücksicht entgegen. Später wird er ihr als Toilettenspiegel dienen, nach seiner Verheirathung sich allgemach mit Anstand darein finden, aus der Stellung des Liebhabers in die des genügsameren Freundes zurückzutreten, und seine Gemahlin in der Wahl eines taktvollen Cicisbeo mit dem sicheren Urtheil des Mannes von Welt unterstützen.

Der vielgewandte Max Kalbeck, dessen Don Juan-Uebersetzung sich durch poetisches Feingefühl, möglichst schmiegsames Anpassen des deutschen Wortes an die italienische Kantilene und Frische des Dialoges auszeichnet, hat, wie vor ihm Franz Grandaur und nach ihm Herrmann Levi, sich eifrig bemüht, dem Charakter Ottavios etwas mehr Rückgrat zu geben. Dies Bestreben begreif' ich, sehe aber nicht ein, was daraus für ein Vortheil entspringt. Der italienische Ottavio *braucht* nicht gerettet zu werden, dem deutschen *kann* man nicht helfen. Während Jener die Absicht kundgiebt, den Missethäter gerichtlich zu belangen,

lässt Kalbeck seinen Octavio zu Donna Anna sagen: „Gefordert hab' ich den frechen Buben heut' vor die Klinge, morgen treffen wir uns.“ Das ist recht schön, vorausgesetzt, dass der heissblütige Don Juan daraufhin den Zweikampf nicht sofort herbeigeführt haben sollte, anstatt erst ein regelrechtes Rencontre mit Zeugen und Unparteiischem abzuwarten, und dass selbst die deutsche Donna Anna, die doch mindestens für Einen von Beiden, für Don Juan oder für Ottavio wärmere Gefühle hegt, sich auf eine solche Mittheilung hin mit dem üblichen Theaterausruf: „O Himmel, was hör' ich“ zufrieden giebt. Nichtsdestoweniger ist damit nur erreicht, dass der deutsche Octavio, der sich sonst konsequent schlapp zeigt, darnach einmal muthig und ein andermal recht vorsichtig erscheint. Ein Bräutigam, der nach der Aufforderung seiner Braut, ihren „gemordeten“ Vater zu rächen, noch anderthalb Akte lang den Bedächtigen spielt, kann uns nur als gute italienische Füllfigur, als farbloser Dutzendliebhaber gelten. Als Solcher erfüllt er durchaus seinen Zweck. Als deutscher Gegenspieler ist er unmöglich.

IV.

In der Tragödie braucht man den Gegenspieler, im „dramma giocoso“, halb Sittenstück, halb Tragikomödie kann man seiner entrathen. Denn der „Don Giovanni“ ist auch nicht Tragödie mit hier und da aufgehöhten humoristischen Kontrastlichtern, wie so manches Stück Shakespeares. Nicht miteinander verschmolzen sind die Komödien- und die Tragödienbestandtheile, aus denen die Oper sich zusammensetzt; nicht shakespearisch ist das unvermittelte Nebeneinander von Pathos und Laune. Die Ironie des Helden, die Komik Leporellos haften an diesen Figuren; sie treiben nicht, wie der Humor shakespeare'scher Gestalten, den Dialog und damit die Aktion kräftig vorwärts. Ausserdem macht Shakespeare nur einen sparsamen Gebrauch von dem Mittel, durch einen leichten hellen Einschlag die tragische Grundfarbe scheinbar noch zu vertiefen. Man denke an die Amme in „Romeo und Julie“, an den Pförtner im „Macbeth“. Hingegen tritt Don Giovanni fast nie-

mals auf, ohne sich frivol witzig zu zeigen, kommt Leporello fast nie auf die Szene, ohne dass er etliche Lazzi ausführen soll. Wechseln burleske Auftritte mit weihevollen Momenten ab, ohne dass entsprechend eng geknüpfte, psychische Fäden Beides ausreichend verknüpfen, dann ist das ganz und gar nicht shakespearisch und deshalb auch kein „unübertreffliches Abbild des Lebens". Das Leben und Shakespeare haben viel feinere Abtönungen vom Komischen ins Tragische hinüber und umgekehrt, als Vielen bewusst wird. Warum man wohl schönen Frauen und hervorragenden Kunstwerken immer die unpassendsten Komplimente macht? Aus Verlegenheit? Aus Mangel an Unterscheidungsgabe?

Die Modernen fügen ihre Stücke zusammen, indem sie ein Stimmungsbrückchen an das andere kleben. Es fehlt die Hauptsache, die Handlung. Wie wenn man eine Maschine nur aus Scharnieren bauen wollte. Umgekehrt fehlen im „Don Giovanni" die Scharniere. Die Fäden der Intrigue verhaspeln sich oder schleifen locker am Boden. Vornehmlich im zweiten Aufzuge ist an einen einheitlich geschlossenen Vorgang gar nicht mehr zu denken; Alles löst sich in bunt wechselnde Episoden auf. Zur Höhe des Finales führt keine wohlbemessene Steigerung. Mit einem Riesensprunge werden wir in die Sphäre überirdischer Erhabenheit, weltvernichtender Tragik geführt. Auf entzückend anmuthige Genrebilder, mit vollendeter Treue wie-

dergegebene, aber willkürlich durcheinandergeschobene Lebensausschnitte ernsten, heiteren, grotesken Inhaltes folgt urplötzlich die Schilderung eines jüngsten Gerichtes in übermächtigen Verhältnissen, in wuchtig grandioser Darstellungsweise. Doch von dieser überwältigenden Szene abgesehen, ist der zweite Akt in keiner Beziehung dem ersten ebenbürtig. Wäre er das, dann würde es uns allzuschwer gemacht worden sein, die musikalisch-dramatischen Schöpfungen des neunzehnten Jahrhunderts mit unparteiischer Gerechtigkeit einzuschätzen.

Man lasse jedoch die Auftritte der Oper, die uns nur nothdürftig einander angegliedert, nicht in sich organisch verwachsen dünken, vom Strom der italienischen furia durchbrausen — und sie entfalten sich wie in gradliniger Perspektive. Das italienische Einheits-, will sagen Temperaments-Tempo: das ist der wahre Regisseur einer richtigen Aufführung des „Don Giovanni". Giebt man das Werk vollends mit sechs bis zehn Zwischenpausen, dann verfliegt der Spiritus Mozarts und das deutsche Phlegma bleibt allein übrig. Schlägt aber in der Vorstellung der italienische Puls, dann ist's wirklich kein Unglück, wenn eine Kulisse wackelt oder wenn im Ballsaal einige Möbel stehen, die nicht dem spanischen, sondern dem französischen Rokoko angehören. Es heisst Mozart zu wenig Ehre anthun, wenn man ihn wie ein böses und hässliches Mägdelein erst

durch eine reiche Ausstattung begehrenswerth zu machen glaubt. Mozart in der meininger Tapezierer- und Schneiderwerkstätte! Die Nachtigall würde nicht besser singen, wenn man ihr die Flügel färbte. Eher lähmte man durch Klebstoff und Firniss die Schwungkraft ihrer Fittiche. Es giebt kein antimusikalischeres Prinzip, als das meininger, als das wiesbadener. Aufdringlicher dekorativer Reichthum gefällt sich in einer ängstlichen und kleinlichen Nachahmung des Wirklichen, fällt also unter den schlechten Naturalismus. Die Musik konzentrirt, vergeistigt, verinnerlicht, indem sie gleichsam den Gefühlsauszug von Erlebnissen und Menschen bietet. Das ist also höchstgesteigerter, höchstverfeinerter Idealismus in künstlerischer Darstellung. Einen ästhetischen Eindruck stützen kann man nur durch Verwandtes, nicht durch Gegensätzliches. Wer bei den Klängen der Menuett im ersten Finale nicht die Empfindung des feinsten, sublimirtesten Rokokogeistes hat — die Verführung Zerlinens in die bestrickende Grazie der liebenswürdigsten aller Tanzformen gebannt — dessen nachschaffende Phantasie wird auch der raffinirteste Kulissenmaler nicht anspornen.

Andererseits verräth es ebensosehr einen Mangel an historischem Sinn als ein nicht zur vollen Reife ausgebildetes musikalisches Stylgefühl, wenn man das zweite Finale beim Verschwinden des Helden abknappt. Hätte Mozart die folgende Ensembleszene nur als Zugeständniss

an einen vorübergehenden Zeitgeschmack betrachtet, wäre für ihn das Stück mit der Vollstreckung des Strafgerichts zu Ende gewesen, dann würde er Don Giovannis Untergang und Höllenfahrt nicht mit einem matten, klanglosen Ausruf Leporellos beendet, dann würde er seiner künstlerischen Empfindung, seinem Genius genug gethan, und den ebenso kolossal angelegten wie durchgeführten Auftritt des Komthurs, sei es durch eine bedeutende instrumentale Steigerung, sei es durch wehmüthig verhallendes Ausklingen, stimmungsvoller abgerundet haben, als mit den wenigen indifferenten Takten, die zu der Ddur-Fermate führen — Takte, die nur einen Einschnitt und eine kurze, für die Sammlung des Hörers erforderliche Ruhepause bezeichnen, doch kein „finis“ bedeuten. Kulturhistorisch aber und dramatisch zugleich genommen, gäbe die ernste, wuchtige Note wohl einen Schluss im Sinne der romantischen Oper, im Sinne Marschners, auch Wagners, aber einen Trugschluss im Sinne des ausgehenden achtzehnten Jahrhunderts. Der „Don Giovanni“ steht noch vor den Thoren der grossen Revolution, mit der die Gesellschaft und die Kunst erst den Muth zur konsequenten Tragik fanden. Wir dürfen die Jahrhunderte nicht durcheinanderwerfen; wir haben auch nicht das Recht, an einem Finale Shakespeares selbst dann etwas zu ändern, wenn es uns nicht mehr ganz gefallen sollte. Ausserdem ziemt der Tragikomödie, dem dramma giocoso, in dem der

Dichter den Weltlauf mit gutmüthiger Ironie belächelt, kein scharf abbrechender Tragödienschluss. In der geistreich von Innen heraus steigernden Weise, in welcher Mozart auf dem Gebiet der Oper wie auf dem der Symphonie überkommene Formen weiter ausgestaltete, hat er für das zweite Finale des „Don Giovanni“ auf das alte „vaudeville“ zurückgegriffen und es kunstvoll erweitert — belehrend ist ein Vergleich mit der letzten Szene der Entführung, die den selben Typ in einfacher Haltung zeigt. Auf den Wunsch einer Primadonna komponirte der Meister wohl eh und je eine Arie nach, auch wohl ein Duett. Aber ein ausgeführtes Ensemble als „Zugeständniss an den Zeitgeschmack“? Dazu hatte Mozart, soviel Rücksichten ihm die unerfreulichen Verhältnisse seiner letzten Lebensjahre auch nahelegten, doch zu sehr den Muth seiner souverän schaltenden, bewussten Künstlerschaft. Ist ferner diese Musik auch nicht vom allerhöchsten Mozart unterfertigt, so steht sie doch thurmhoch über aller Schablonenmache und äusserlichen Füllkunst. Donna Annas Charakter verlöre durch das hier eingeschobene kleine Duettsätzchen an Grösse? Ja, ist es denn Mozart gewesen, der sie zuvor auf ein riesenhohes, in's Wolkenkuckucksheim hineinragendes Tugend-Piedestal gestellt hatte, oder seine Ausdeuter, die nur engelhaftes Weiss und teuflisches Schwarz kennen wollen, denen der Blick dafür abgeht, wie gerade durch die psychologisch wunderbare Vertheilung der

Mischfarben in der Schilderung einer der Grösse nicht entbehrenden, aber auch von menschlichen Schwächen nicht freien Individualität sich die höchste Genialität der Charakteristik erweist? Auch darauf kommt es nicht an, dass die Musik dieses Ensembles an die der gewaltigen Komthurszene nicht heranreicht. Wäre solch' Argument durchschlagend, so könnte man mit ähnlicher Berechtigung die Vorstellungen des „Fidelio“ nach der Kerkerszene beendigen, da ja auch mit dieser die Kunst ihr Höchstes gegeben habe, dem gegenüber alles Nachfolgende eine Abschwächung bedeute: das Geschick der Gatten sei im günstigen Sinne entschieden und im Weiteren, unbeschadet des noch ausstehenden herrlichen Fdur-Satzes, doch mit Chören wie „Heil sei dem Tag“ und „Wer ein holdes Weib errungen“ auch bei bestgeregeltem Vortrag nicht allzuviel anzufangen. Doch Beethoven hätte tüchtig losgewettert, wenn man ihm einen entsprechenden Vorschlag unterbreitet haben würde. Wer möchte auch „Maria Stuart“ mit dem Monologe Leicesters beendet sehen, obwohl der Schlussauftritt der Elisabeth ersichtlich mit ermattender Hand niedergeschrieben ist? Wer weiss Shakespeare nicht Dank dafür, dass er seine kolossalsten Schöpfungen — den Hamlet, Macbeth, Lear — nicht unmittelbar mit Blitz und Donnerschlag abbrach, sondern in weiser Berechnung die hochfluthende Erregung allmählich beschwichtigte?

Die Tragikomödie hat es mit dem Märchen gemein, dass sie dem „guten Ende" zustrebt. Das gute Ende, das Mozart und da Ponte dem „Don Giovanni" gegeben haben, erhält mit durch den Gebrauch des italienischen Idioms, durch die natürliche Fröhlichkeit und impulsiv hervorbrechende Lebenslust des romanischen Darstellers, durch das ungezwungene, wie extemporirte Anstimmen der die Illusion des Bühnenvorganges anmuthig auflösenden „antichissima canzon" als Schlussmoral das ihm zukommende Zeitkolorit. Donna Anna und Ottavio werden, wie sie ad spectatores behaglich mittheilen, nach Ablauf des Trauerjahres Hochzeit machen, Zerline und Masetto sich's zu Hause wohl sein lassen, Leporello sich einen anderen Herrn suchen. Den bösen, gefürchteten Uebermenschen, den selbst für seine Standesgenossen und sein Jahrhundertende zu frei denkenden Mann des „après nous le déluge", den Lebenskünstler, der nicht nur mit schlimmen Thaten und Absichten, sondern, was ihm noch mehr verübelt wird, auch mit Geist die Kreise der Anderen unliebsam störte: diesen verwegenen Sünder hat das Geschick ereilt. Die Gesellschaft ist durch promptes Eingreifen der sittenpolizeilichen, staatserhaltenden Schutzgeister noch einmal gerettet worden. Morgen wieder lustig! Besser noch: heute! Signori und Signore legen nicht ohne vergnügliches Behagen die Staatsroben gut italienisch-pathetischer Leidenschaft ab, und finden sich mit den derber angeleg-

ten Vertretern des konkreten Lebensgenusses in der Erwartung ehelicher und anderer Freuden auf gleichem Boden zusammen. So äussert sich der Humor, der über der Sache, der Humorist, welcher allein jenseits von Gut und Böse steht. Hätte Shakespeare den gleichen Stoff behandelt, so würde er vielleicht die Anordnung getroffen haben, dass die Ueberlebenden sich zum Epilog um die erst halb geplünderte „mensa preparata" gruppiren, an der auch, nach einigem schicklichen Zögern, die hochgeborene Donna Anna den Vorsitz zu übernehmen kaum abgeneigt gewesen wäre.

Schopenhauer sagt: „Der Don Juan ist der lebendigste Ausdruck davon, wie das Leben ὕπουλος ist." Also unterschwärig, mit der Nuance einer glänzend schillernden Aussenseite. Der grosse posthume Feind der Rationalisten und Optimisten des achtzehnten Jahrhunderts hat mit seiner Bemerkung jedenfalls insoweit Recht, als sie das ancien régime und seine innerlich zerfressene, aber äusserlich noch bezaubernd anmuthige und formvollendete Kultur trifft. Unsere Gesellschaft zeigt sich oberschwärig; es wäre also für sie zwecklos, mit Geschmack und Eleganz zu heucheln — selbst wenn sie es könnte. Ehedem schrieben erlesene Geister wie Diderot, Beaumarchais, Schiller, Mozart die Sittenstücke ihrer Zeit. Heute thun es der hohle, abschmeckende Sardou und seine um nichts gedankenreicheren Nachfolger. Seine landsgenössischen Schüler, indem sie ihn durch ausge-

klügelten, zusammengeklaubten Witz im lüsternen Aufspüren der widrigsten Erscheinungen, die der Verfall der heutigen französischen Gesellschaft zeitigt, noch beträchtlich überbieten. Seine deutschen Nachäffer in plumper Vergröberung einer glatten, aber die handelnden Personen und die Zuschauer gleicherweise zu Marionetten herabwürdigenden Theatralik.

V.

Mozart hat den Text dergestalt mit Musik durchtränkt, dass es nicht leicht, dass es in manchen Szenen fast unmöglich ist, die Grenze zu ziehen, bei der das Genie des Tondichters einsetzt und bis zu der die Verdienste der Librettisten gehen. Deshalb liegt die Gefahr nahe, gegen Bertati und da Ponte ungerecht zu sein, indem man sie mit übermässigem Tadel bedenkt oder in übermässiges Lob einbettet. Nicht wenige Beurtheiler erklären das Buch für nahezu mustergiltig und sagen: „Fürwahr, der himmlische Mozart konnte nur durch ein echtes Drama, durch eine in jeder Zeile goldhaltige Poesie zu seiner erhabenen Schöpfung begeistert werden.“ Oder andere weise Männer halten den Text für äusserst minderwerthig. Dann pflegt es zu heissen: „Wie gewaltig war doch die Kraft und das Können unseres Meisters, dass er sogar ein solch’ zerfahrenes Potpourri schlechter Verse in lautere dramatische Kunst umsetzte.“ Man sieht:

Liebe macht blind, sogar für Fehler und Vorzüge von Dritten. Weder hat Mozart es nöthig, auf Kosten der Librettisten gepriesen zu werden, noch nimmt es sich gut aus, an etwelcher Stelle Mozarts Kranz kahl zu rupfen, um sich gegen Bertati und da Ponte grossmüthiger zu zeigen. Ebenso ist es nicht gerecht, wenn man Letzterem einerseits die Fehler doppelt ankreidet, die er aus dem „Convitato di pietra“ seines Vorgängers mit herübernahm, und wenn man andererseits ihm sein Bestes abspricht, „da er es ja doch dem Buch der gazzaniga'schen Oper entlehnte.“ Hatte denn da Ponte sich nicht bereits zuvor als respektabler, kluger Theatermann bewährt, da er für Mozart die „Nozze di Figaro“ in's Lyrische übertrug? Oder wäre gar eine bisher noch unentdeckte Partitur Gazzanigas vorhanden, der eine mit ungewöhnlichem Bühnengeschick verfasste Umarbeitung der comédie des Beaumarchais zu Grunde läge? Man vergleiche nur einmal den Text der „Registerarie“ des Bertati mit dem des da Ponte: dort ein paar sorglos hingeworfene Zeilen; hier, besonders im zweiten, von Mozart mit feiner Individualisirung der einzelnen vorgeführten Typen komponirten Theile, eine allerliebste fast in der frivolen Grazie eines Heinrich Heine sich fortschlängelnde Musterung der Schönheitsgalerie.

Um zu ermessen, wie unendlich viel mit dem „Don Giovanni“ für die Ausdrucksfähigkeit des auf der Szene gesungenen Wortes gewonnen wurde, ist

es unerlässlich, eine solche Arie, die ein kleines wundervolles musikalisches Drama für sich darstellt, wieder und wieder Takt für Takt durchzuarbeiten. Natürlich in der Partitur, und zwar, indem man die der „Nozze die Figaro“ vergleichsweise zur Hand nimmt. So viel Aehnliches diese Opern auch unter sich aufweisen: der „Figaro“ ist die Synthese, der Abschluss einer Periode; der „Don Giovanni“ eröffnet den Ausblick in eine neue. Er bedeutet für das Lebenswerk Mozarts das Gleiche wie die „neunte Symphonie“ für das Schaffen Beethovens. Keineswegs die ausgeglichensten, in ihrer Gesammtarchitektur vollkommensten Tondichtungen der Grossmeister, aber die gedankenreichsten und zugleich die, welche die meisten und kräftigsten Zukunftskeime in sich tragen.

Oftmals wird die Bemerkung angeführt, dass ein Klavierauszug zur Partitur sich verhalte, wie ein Stich zum Gemälde, und dass man sich durch ihn über ein musikalisches Kunstwerk ziemlich ausreichend unterrichten könne. Das trifft auf Gluck, auf Händel zu, die im Wesentlichen Konturisten sind; das passt nicht auf Bach, der mit dem ihm zu Gebote stehenden Tonfarbenmaterial sehr subjektiv instrumentirt. Das mag dann wiederum, wenn man von der leicht orientalisirenden Aufschmückung der „Entführung“ absieht, in bedingtem Sinne auf die Opern Mozarts bis einschliesslich des „Figaro“ Anwendung finden, in denen, bei allem klanglichen Reiz, doch die Linienschönheit uns vorzugsweise

gefangen nimmt. Mit dem „Don Giovanni“ ändert sich’s. Im zweiten Finale, zuzüglich der diesem entsprechenden Einleitung der Ouverture, hat das Orchester bei aller Bestimmtheit der Zeichnung einen nicht zum wenigsten aus den Klangfarben sich ergebenden romantischen Charakter erhalten. Ein geheimnissvolles, unerklärliches Etwas webt zwischen den auf- und niedersteigenden Skalen, spricht aus den scharf einschneidenden Schlägen. Die Romantik, der durch Bach das Reich der Instrumentalmusik erschlossen wurde, tritt mit dem „Don Giovanni“ in das Gebiet der Oper ein. Ungeachtet aller dramatischen Bewegtheit klingt doch, wenn uns der Komthur in der Ahnung des Ueberirdischen erschauern macht, ein mystisch-ruhig sich ausbreitender Schwellton durch, ähnlich wie in den Kernsätzen von Mozarts Requiem, in dem der Tondichter ebenfalls die Schrecken des jüngsten Gerichtes hinter dem Feierlichen des letzten und höchsten Wunders zurücktreten lässt, in dem gleicherweise der Zauber einer weltentrückten, seherischen Romantik wirkt. Tauchten hier und dort in der Seele des Meisters die geheimnissvoll hehren, nur leise bewegten Schilderungen der letzten Dinge durch grosse Maler vom Beginn der Frührenaissance wieder auf, wie er sie in seinen Jugendtagen erschaut hatte? Er gehörte zu denen, bei denen alles einmal mit Ernst Aufgenommene im Stillen am geistigen Organismus weiterbildet. Just bei innerlich angelegten Menschen münzen

sich erhaltene Eindrücke oft erst nach geraumer Zeit in eigengeprägten Gedanken aus. So werden mit der zweiten Komthurszene neue Farbenwerthe für die Musik gewonnen.

Doch auch abgesehen von dieser in der gesammten älteren und neueren Tonkunst einzigen Monumentaldarstellung wurde mit der Partitur des „Don Giovanni“ eine Instrumentationsleistung allerersten Ranges gegeben, für mein Empfinden die wundervollste, die Mozart nachzurühmen ist. Auch die „Zauberflöte“ hat ja, vornehmlich in der Behandlung der Holzbläser, die nur ihr eigenen orchestralen Schönheiten. Aber diese gehen auch dem Laien schneller ein, wogegen das Kolorit des Don Giovanni mehr durch subtile Feinheiten entzückt. Schriebe Richard Muther über Musik, so würde er hier von einer aristokratischen Palette reden und vermuthlich Velasquez zum Vergleiche heranziehen. An manchen Stellen der Oper hebt sich bei ganz leicht aufgesetzten Tupfen eine Wendung des Dialoges überraschend farbig heraus. Hinwiederum treten für längere Strecken einzelne Instrumente geradezu als Träger der musikalischen Charakteristik in den Vordergrund: eine Anwendung der Kammermusik auf die Oper, in ihrer Art so wichtig, wie späterhin ein Hinüberwirken der Symphonie Beethovens auf das musikalische Drama Wagners. Auch das Orchester in seiner Gesammtheit ist im „Don Giovanni“ freier, selbständiger behandelt wie je zuvor. Das ganze

Werk birgt keine Nummer, in der die Instrumente lediglich akkompagnirend thätig sind, und nur wenige Stücke, in denen sie vorwiegend stützen und ergänzen. Oefters findet zwischen ihnen und den Singstimmen ein freies Wechselspiel der Motive statt; jeweilig bringen jene den Vordersatz, diese den Nachsatz einer runden musikalischen Periode. Die Partitur des „Don Giovanni“ weist die ersten Szenen auf, in denen sich Orchester und Singstimmen als gleichgeordnete Faktoren gegenüberstehen. Aber es schliesst sich hier Feinarbeit mit Feinarbeit zusammen: nicht einmal die zweite Komthurszene ist al fresco behandelt.

Alles, oben auf der Bühne wie unten im Orchester, ist darauf angelegt, in der Nähe gehört und ohne Opernglas erfasst zu werden. Den „Don Giovanni“ in einem unserer riesigen Theater zur Darstellung zu bringen, führt an sich dazu, den Vortrag zu vergröbern, das Werk gewaltsam zu dem auszurecken, womit es nicht das mindeste zu schaffen hat, zur „grossen Oper“. In solchem Hause kommt man mit wenigen Pulten für die Streicher nicht aus, und vervielfacht man sie, dann erhält das ganze Instrumentalbild ein anderes Gesicht. Ludwig Tieck macht in einer Novelle: „Musikalische Leiden und Freuden“ sehr hübsche Bemerkungen, die dem Wortlaut nach auf die „Nozze“ gehen, aber ebensogut auf den „Don Giovanni“ passen. „Mozarts Figaro,“ sagt er, „ist schon in Violinen und anderen

Instrumenten doppelt so stark besetzt worden, als es der Komponist vorgeschrieben hat — bei dieser Musik um so unpassender, weil dadurch der Witz, das wundersam Leichte und Heitere des Gesanges gestört wird. Es ist, als wollte man treffliche Brillanten aus ihrer leichten Fassung nehmen und sie, um sie zu ehren, in schweres Gold schmieden. Oder, als riefe man sich witzige und launige Einfälle durch ein Sprachrohr zu.“ So kläglich die eingangs charakterisirten Aufführungen des „Don Giovanni“ in dem kleinen salzburger Theater auch verliefen, so hatten sie wenigstens den Nutzen, bei schwacher Besetzung des Orchesters die Richtigkeit der Worte Tiecks positiv darzuthun. In den grossen Häusern geht das „wundersam Leichte und Heitere des Gesanges“ in die Brüche. Man kann nicht, wie es dort nöthig, mit dem Ton kräftig ausladen, und zugleich von Takt zu Takt zart abschattiren; man kann nicht in Mimik und Geberde das durch die Aufgabe geforderte Feine, Gleitende, lustspielmässig sich Haschende und Fliehende diskret andeuten, wenn solche leicht vermittelnde Bewegungen schon in mässiger Entfernung verschwimmen. Auch in den tragischen Momenten hat Mozart Alles auf sinngemässen gesanglichen Vortrag gestellt. Sein Commendatore ist doch nicht der zähnefletschende, schweifringende Teufel der grossen Oper, der es nöthig hat, einen instrumentalen Heidenlärm aufzuschlagen, wenn er einen verschuldeten Helden-

tenor zu den Bratkesseln der Hölle hinunterzukomplimentiren sucht. Endlich darf man bei den „drei Orchestern“ des Ballsaales nicht im entferntesten an moderne Instrumentalfülle, an ein Massenaufgebot von Spielern denken, wie es auf einer Propheten-Bühne gerade Platz hätte. Im Gegentheil: je weniger Mitwirkende, um so durchsichtiger erscheint hier die Feinarbeit der Polyphonie. Aus all' dem ergiebt sich, wie gut sich Herr von Possart berathen hatte, als er sich dazu entschloss, den „Don Giovanni“ in seinem kleinen münchener Residenztheater zu inszeniren.

Die der Meisterpartitur gebührende ideale Wiedergabe wäre die, bei der das originale Können einer fleissig und in mozartischem Geist einzuschulenden, durchweg stimmkräftigen italienischen Sängertruppe sich zu einer vollkommen einheitlichen Wirkung mit d e n Resultaten verbunden zeigte, die durch die neue, in ihren klaren bühnengerechten Dispositionen überaus glückliche münchener Inszenirung für eine stylgemässe Aufführung des „Don Giovanni“ bereits gewonnen worden sind. Doch werde ich die Verwirklichung dieses meines Lieblingstraumes schwerlich erleben. Man muss unsäglich viel Geduld haben, und weit über das biblische Maass hinaus zäh am Erdendasein festhalten, ehe im Theaterwesen wieder einmal ein entschiedener Fortschritt gemacht worden ist. Kein Zweifel: auch darin giebt sich die Bühne als treues Spiegelbild des Lebens,

dass man in vielverheissenden Programmen mit Siebenmeilenstiefeln vorwärts geht, sich dagegen lässig und muthlos vor längst eingeschrumpften, verhuzelten Gewohnheiten duckt, sobald es zu entscheidenden Thaten kommen soll. Nur gar selten ereignet sich der Wunder grösstes: dass der Mensch das Beharrungsvermögen überwindet. Deshalb wird noch genug deutsches Wasser in das „Champagnerlied" gegossen werden — und die ganze Rolle Don Giovannis ist ein Champagnerlied.

VI.

Aus dem „Burlador“ liessen sich zehn Opern herauslösen. Er ist überreich an dramatischem Zündstoff, an innerlichem musikalischen Gehalt, an Bühnenphantastik. Das absprechende Urtheil, welches Graf Schack über dies alte spanische Stück fällte, vermag ich nicht zu unterschreiben — Schack hatte bisweilen seinen nüchternen Tag und war dann ein mit hölzernem Degen herumfuchtelnder Hidalgo. Wahrscheinlich wird in Zukunft ein und ein anderer genialer romanischer Tondichter den gesammten Don Juan-Stoff mit all' seinen volksthümlichen und künstlerischen Abwandlungen konzentriren und ihm ein einheitliches, dramatisch-gesangliches Gepräge geben. Denn schwerlich ist es der Welt beschieden, noch einmal einen Universalmusiker wie Mozart zu sehen, der hier als Deutscher und dort als Italiener schuf. Kommt jenseits der Alpen wieder einmal ein Genie zur Welt, geht es an das grosse Wagniss heran und bezwingt es seinen Helden und sein Publikum, so

wird Mozarts Ruhm dadurch keine Einbusse erleiden. Ein Mozart kann nur an sich selbst gemessen werden. Vielleicht erleben zukünftige Geschlechter gar, dass Spanier und Italiener wetteifernd an's Werk gehen. Da die berufsmässigen politischen Wettermacher so entschieden und nachdrücklich behaupten, dass es mit dem geistigen und künstlerischen Leben Spaniens ein für allemal vorbei sei, so darf man schon innerhalb absehbarer Zeit ein Wiedererstarken solchen Lebens bestimmt erwarten. Ein Boden, der lange brach gelegen hat, pflegt gute Frucht zu tragen. Es giebt zu denken, dass die Spanier, unter denen in früheren Tagen wohl hoch zu rühmende Komponisten kirchlicher Musik, aber keine dramatischen Tonsetzer von Bedeutung hervortraten, jetzt an der neueren Entwickelung der deutschen Tonkunst reges Interesse nehmen. Ich hoffe auf eine spanische Oper der Zukunft, in der ein ausgesprochenes, durch flache und platte Allerweltsbildung noch nicht verschliffenes, nationales, auch für das Edle und Grosse aufloderndes Temperament mit der aus der französischen Kunst verschwundenen altromanischen Grazie und mit dem italienischen Formgefühl und Schönheitssinn ein Bündniss eingehen wird. Tiefe Empfindung, wie sie sich bei hervorragendem kontrapunktischen Können in den alten Meistern Morales und Vittoria offenbart, feierliche, zum Erhabensten emporwallende Mystik, die in Calderon und Murillo webt, die Fähigkeit ironi-

scher Weltbetrachtung, vom leicht beflügelten Witz Lopes bis zum bitteren Sarkasmus Goyas, scharf profilirte, prickelnde Rhythmik, wie sie das einheimische Singspiel, die Zarzuela zeigt, Fülle lyrisch-melancholischer Stimmungselemente, wie sie aus den langsamen Volkstänzen quillt: dazu moderner Geist in der Auffassung eines originalen, noch von keiner Kathederphilosophie angekränkelten Menschen, in der Wiedergabe einer vom Photographen, aber noch nicht vom Maler entdeckten Natur, in der liebevollen Aneignung erst noch allmählich mit Dankbarkeit erworbener und darum nicht wahllos verschleuderter Kunstmittel: mit der Zusammenfassung, in der Verschmelzung dieser Faktoren könnte sich die spanische Zukunftsschule herausbilden. Mehr wie einmal wird ein neuer Don Juan Tenorio, von mächtigen Orchesterwellen umrauscht, zu Sevilla oder Madrid vor die Rampe treten. Der romanische Geist hält mit dem hinreissend verführerischen Ritter noch gute Fühlung. Grossos „Ultimo convegno“, das als Sensationsbild von der ersten internationalen venetianischen Kunstausstellung aus seine Rundreise durch Europa und Amerika unternahm, war, wenn auch nicht in der Ausführung, so doch in der Idee ein ungemein packender Wurf. Das Motiv: Don Giovanni ruht, zum letzten Schlummer hingestreckt, auf einer mit Rosen überdeckten Bahre; seine tausendunddrei Geliebten sind, wie sie die Natur geschaffen, erschienen, um mit dem endlich Wehrlosen ihren

Spott zu treiben. Ein Hauptfehler des Gemäldes lag in der oberflächlichen Individualisirung der Frauengestalten. Auch irrte der Künstler darin, dass er vermeinte, mit seinem Pinsel verdeutlichen zu können, was der Malerei auszudrücken versagt ist. Wir wollen die Glücklich-Unglücklichen reden, ihrem Zorn, ihrer Leidenschaft, ihrer bis über den Tod des Geliebten hinausreichenden Eifersucht klare Sprache verleihen hören. Wir wollen im Chor auch die Stimme derer vernehmen, deren grösster Schmerz es war, dass ein Don Juan kühl an ihnen vorbeischritt. Welch' ein Vorwurf für den Musiker, dieses Pandämonium weiblicher Empfindungen durch eine in wild dionysischen Wonnen aufschäumende und dennoch harmonisirende Kunst zu bändigen! Aber so sehr Grosso seinen keck bedeutenden Einfall selbst verflacht hatte: ein Deutscher wäre nie fähig gewesen, diesen echten Don Giovanni-Gedanken auch nur erfindend zu skizziren.

Von einer Konzentration des gesammten Stoffes im Sinne eines modernen romanischen Tondichters wurde gesprochen. Einen Versuch dazu möcht' ich zum Beschluss in der Form eines gedrängten Szenariums diesen Betrachtungen noch anfügen.

Drei Aufzüge, jeder mit nur einer Dekoration. Erster Akt: Palast des Gouverneurs, Zimmer der Donna Anna. Erste Szene: Donna Anna und Don Ottavio. Zweite Szene: Donna Anna allein. Dritter Auftritt, die Hauptszene dieses Aufzuges, in

breiter Entwickelung und Steigerung: Donna Anna und Don Giovanni. Vierte Szene: der Komthur allein. Fünfte Szene: der Komthur, dann Don Giovanni. Duell, der Komthur stirbt, Don Giovanni entflieht. Sechste Szene: Donna Anna, zuerst mit Dienern, dann allein an der Leiche ihres Vaters. Monolog. Die Gardine schliesst sich. — Zweiter Akt. Festsaal im Landhause Don Giovannis. Im Hintergrunde durch Bogenstellungen weiter Ausblick auf stark ansteigende Gartenterrassen mit reicher südlicher Vegetation und schroff abfallenden Felsen. Tief unten schlängelt sich ein Fluss vorbei, dessen Rauschen inmitten des Zaubers eines südlichen Sommerabends das Orchester in einem einleitenden Vorspiele malt. Erste Szene: Don Giovanni allein, vom Park her in den Saal langsam, wie träumend, hinabschreitend. Kurzer lyrischer Monolog; dann Leporello, der hier zum ersten Male auftritt. Zweite Szene: Don Giovanni, Leporello; hierauf Ottavio. Dritte Szene: Don Giovanni, Ottavio. Zweikampf, welcher damit endet, dass Don Giovanni Ottavio besiegt, der sich verwundet, aber mit Haltung aus dem Saal schleppt. Vierte Szene: Fest- und Balltreiben, bei dem Zerline wie Masetto zuerst im Drama auftreten, und Donna Anna nicht zugegen ist. Ritter und Edeldamen, Bauern und Bäuerinnen. Diese tanzen, mit ab- und zuströmendem Stadtvolk untermischt, auf einem oberen, die Edelleute auf einem unteren Plan. Es wird angenommen, dass Jedermann Zutritt zum Feste habe.

Vorübergehende Stockung: man berichtet, dass Ottavio seiner Wunde erlegen sei. Das Balltreiben wächst wieder an und führt in einem berauschenden Crescendo zu einem grandiosen Bacchanal. Don Giovanni lockt Zerline in ein Nebengemach. Hilfeschrei. Die Thür wird erbrochen, Masetto, der Don Giovanni mit gezogenem Messer entgegenstürzt, von Leporello in der Abwehr erschlagen — Leporello erscheint in diesem Drama rauh, sarkastisch, muthig, begehrlich, ein gröberes Gegenstück zu Don Giovanni. Die Bauern, gegen den Letzteren losbrechend, werden von den Rittern hinausgetrieben, worauf auch diese den Saal gruppenweise verlassen. Don Giovanni bleibt allein zurück. Fünfte Szene: spärliche Beleuchtung bei allgemach verlöschenden Kerzen. Don Giovanni, dann Donna Anna. Wilderregter Dialog. Donna Anna versucht Don Giovanni zu erdolchen. Er entwaffnet sie. Sie stürzt sich von der obersten Terrasse des Gartens in den unten vorüberziehenden Fluss. — Dritter Akt: Friedhof, verfallenes, zackiges Gemäuer, mit Bäumen und Buschwerk überdeckt. Nacht, Mondschein. Im Mittelgrunde links Grabmal des Gouverneurs, im Vordergrunde rechts eine Rasenbank. Don Giovanni schwankt herein, mit verstörten Zügen, flackernden Augen. Beginnende Sinnestäuschungen: Vision verlassener Geliebten, die sich, wie er wähnt, über den Gräbern aufrichten. Ermattend wirft er sich auf die Bank und schlummert ein. Zweite Szene: Donna Annas Geist

erscheint dem Schlafenden in fahlem Licht, versucht ein letztes Mal, ihn zu mahnen, verschwindet alsdann. Dritte Szene: Don Giovanni erwacht. Monolog. Wildes, trotzig-dämonisches Auffahren, mit Ueberleitung in die letzte Szene, in der Don Giovanni vor das Denkmal des Komthurs tritt und diesen höhnisch auffordert, ihn als Gast in sein Haus zu begleiten — zu einer Orgie, wie sie unter Menschen noch nicht gefeiert worden. Der Komthur antwortet. Dialog, in dessen Verlauf sich die Sinne Don Giovannis zusehends verwirren, bis er, nach einem jachen Ausbruch des Wahnsinns, am Fusse der Statue leblos zusammenstürzt. Morgendämmerung, schwaches Frühroth. Die Bahre Donna Annas geleitend, erscheint ein Trauerzug, dessen allmählich sich nähernder Gesang mit abgerissenen Akkorden und Takten schon in die letzten wirren Reden Don Giovannis hineintönte. Man findet den Entseelten. Schlusschor.

Diesen Entwurf, in dem Elvira ausgeschieden ist, Leporello zurücktritt und Alles sich im Wesentlichen auf das Spiel und Gegenspiel zwischen Donna Anna und Don Giovanni konzentrirt, fand ich im literarischen Nachlass eines verstorbenen Freundes. Das Manuscript lag obenauf in einer mit Kompositionen, Entwürfen und Briefen gefüllten Kiste, die mir aus Amerika zugeschickt wurde. Mein Freund hatte sich für den Kapellmeisterberuf vorbereitet;

indess verwehrten es ihm Gesundheitsrücksichten, die ständigen Obliegenheiten eines Amtes auf sich zu nehmen. Da er nicht müssig gehen wollte und konnte, kam er auf den Weg des Schriftstellers. Doch war sein guter Wille erheblich stärker als seine kunstrichterlichen Fähigkeiten. In dem letzten Schreiben, das ich von ihm erhielt, hiess es: „Ich hege nur einen Wunsch: mich als der mittelmässige Kritiker, der ich bin, auf Nimmerwiedersehen zu verpuppen und aus der Hülle als schlechter Novellist zu schlüpfen.“ Wurde ihm dieses Begehren noch erfüllt? Ich weiss es nicht; mit Arbeit überhäuft, hab' ich mir bisher noch nicht die Zeit nehmen können, die unteren Schichten der Kiste zu durchmustern.

Ob er damit einverstanden gewesen wäre, dass ich ohne seine Genehmigung Etwas aus seinen Entwürfen mittheilte? Da ich aber die Indiskretion doch einmal begangen habe, will ich nun auch hierhersetzen, was ich, von wirren, phantastischen, aus Orchideen und Granatblüthen hervorwachsenden Arabesken umrahmt, in flüchtigen Zügen auf dem zweiten Blatte des Bogens geschrieben fand, dessen Vorderseite jenes Szenarium ausfüllt:

„Es giebt Kunstwerke, so innerer Grösse voll, dass man sich ihnen jedesmal wieder nur zagend naht. Doch ist es uns nicht beschieden, in schweigender Verehrung, im Frieden stillbeglückten Anschauens vor ihnen zu verharren. Denn ihnen eignet das Lächeln der Sirenen und der Blick der

Sphinx. Eh' man's gedacht, ist man im Bann von Wundern und Zaubersprüchen, ist man in ein Netz von Räthseln und Zweifeln verstrickt. Vergeblich sucht die schönheitsdürstende Phantasie frei, ruhig zu geniessen — ein Dämon richtet sich vor ihr auf, lockend und wehrend zugleich. Man ringt mit diesem Dämon, das Wort auf den Lippen: ich lasse Dich nicht, Du segnest mich denn. Sein Segen aber ist, dass Einem das Herz wild aufhämmert, wie wenn wir überstarke Lasten heben, dass wir uns das Hirn wund und fiebrig denken. Und dennoch ist die Qual süss und die Unrast in solchem Grübeln eine Seligkeit.

Kunstwerke dieser Art sind: die Mona Lisa Lionardos, der Hamlet Shakespeares, der Don Giovanni Mozarts. Es ist im Schicksalsbuche bestimmt, dass nichts Irdisches zu einer Vollendung und göttlichen Verklärung gelangen solle, die jede Sehnsucht stillte, wie ein unverwelklicher Frühling. Auch über die höchsten Werke des Genius ist dies verhängt, auf dass den Nachkommenden nicht aller Schaffensmuth geraubt werde und neue Hoffnungen sich zu den Sternen aufschwingen."

Das Recht der Lebenden.

I.

Nur gelehrte Stubenhocker, die sich in ihrer Klause einen eigenen Globus zurechtbosseln, nur in Anempfindungen befangene, verträumte Altromantiker, nur Handlanger des Theaters überreden sich, dass es möglich sei, eine in den Kulturkreisen und den Lebensanschauungen vergangener Jahrhunderte wurzelnde Opernkunst nachzuahmen. Seinen eigenen Weg sucht sich der Künstler, in dessen Adern warmes Blut kreist und in dessen Brust der Herzschlag einer rührigen Gegenwart pocht. Ihm ist der echte historische Sinn eingeboren, der stets gegen die Zukunft hin auslugt, während er eine Summe von beziehungsreichen Vergangenheiten zusammenfasst. Gerade dieser historische Sinn warnt und behütet ihn davor, sich an ein Formgerüst, an eine theatralische oder musikalische Konvention anzuklammern, die aus einer Epoche

mit anderen Daseinsbedingungen, mit einem anderen geistigen Horizont, mit einer anderen Gefühlswelt hervorgingen. Die Kurzsichtigen rekonstruiren, die Weitblickenden schaffen.

Nun ist es jedoch das Tragische im Erdenwallen der wahrhaft Schaffenden, dass die Mitwelt nur selten mit ihnen geistig Schritt zu halten vermag, dass aber hinwiederum ihre Sache vor der Mitwelt geführt werden muss. Denn die Nachwelt gewinnt ihrerseits wohl soviel Einsicht, um dem dahingeschiedenen Tondichter theoretisch Recht zu geben. Sie steht in der richtigen Entfernung zu ihm, um ihn objektiv würdigen zu können, um ihn verstandesmässig zu begreifen. Aber sie steht andererseits schon zu weit ab von ihm, um sich in ihrem Empfinden mit ihm völlig Eins zu wissen. Inzwischen haben nämlich mit dem Weltlauf die herrschenden Neigungen und Bestrebungen im Volke, das Verhältniss zwischen Kunst und Leben, die geistigen und seelischen Bedürfnisse der Allgemeinheit zumeist eine Wandlung erfahren. In unklarem Sehnen, bangend und zagend harren die der Kunst Bedürftigen einem neuen Ideale entgegen, um es alsbald zu befehden, wenn es sich ihnen in greifbarer Gestalt offenbart. Vom Gewohnten löst man sich schwer, zum Ungewohnten gewinnt man erst nach und nach Zutrauen und Neigung. Zu denen aber, die dem Meister endlich geben, was seines Genius ist, dringt seine Stimme schon aus grösserer Ferne — also schwächer.

Wer ist im Stande, als Orchesterleiter, als Sänger, als Spieler dem Werke eines bedeutenden Tondichters vollkommen gerecht zu werden, von dessen Epoche wir bereits durch Jahrzehnte, wenn nicht durch ein Jahrhundert getrennt sind? So sehr das Genie über seine Zeit hinauswächst, so sehr ist es doch von ihr abhängig, durch sie bedingt. Es bringt das, was eben sie bewegt, in erhöhter Spannung all' ihrer Eigenschaften und Kräfte, in symbolisirendem Zusammenfassen ihrer Wünsche und ihrer Hoffnungen zum Ausdruck. Es verklärt die Zeitseele. Wer verfügt über den Zauber, um diese Zeitseele vom Hades heraufzubeschwören? Zu ihr kann sich selbst der Dirigent, auf den man das oft missbrauchte Wort von der „kongenialen Auffassung" mit Recht anzuwenden hätte, nur hier und da hindurchfühlen, und auch dann nur, wenn er Historiker und Poet dazu ist, wenn er intuitiv die Mittellinie zwischen Dichtung und Wahrheit trifft. Aller Fleiss in der Vorbereitung, alles treue Festhalten an unanfechtbaren Bezeichnungen der Zeitmaasse, der Tonstärke, der Phrasirung, an einer verbürgten, einwandfreien Ueberlieferung sind nur Nothbrücken. Oft wird sachgemäss gerügt, dass moderne Orchesterleiter den Werken der Klassiker eine allzu subjektive Färbung geben. Gehen wir in solchem Tadel nicht zu weit. Denn wer will, wer kann uns noch des Genaueren nachweisen, wie die Menschen am Schlusse der ausklingenden Rokoko- und zu Beginn der Revolutions- und Freiheits-

periode gefühlt haben? Vermag der Bürger des zwanzigsten Jahrhunderts sich noch so recht in patriarchalische Verhältnisse hineinzudenken, wie sie beispielsweise für die „Jahreszeiten“ Haydns Voraussetzung sind?

Von dieser naturgemäss sich allgemach verflüchtigenden Zeitseele geht mehr in eine Partitur über als in einen Roman, ein Bild oder eine plastische Arbeit. Denn die Musik hat noch in höherem Grade wie ihre Schwestern als treuer Spiegel der Psyche zu gelten. Jedes Musikstück giebt konzentrirtes Gefühl. Für die Heutigen ist beim Vortrage der Ton von „Herrmann und Dorothea“ leichter zu treffen als der einer mozart'schen Symphonie. Dort ruht Alles, ungeachtet der Zartheit und der Melodik der goethe'schen Gefühlssprache, auf der festen, unveränderlichen poetisch-gedanklichen Grundlage; hier kreist Alles um ein vom innersten Leben der Zeit zehrendes, und mit ihrem Dahingehen nothgedrungen ermattendes Empfindungsfeuer. Doch das allgemein Menschliche? Das Typische, welches aus Gruppen und Statuen der griechischen Plastik ebenso gut zu uns spricht, wie aus den Schöpfungen der Renaissance und den Dramen Schillers: haben zu ihm ein Mozart, ein Weber das Individuelle nicht zu erheben verstanden? Gewisslich. Aber dies Typische in den Opern der Klassiker und Frühromantiker — es zeigt sich nun wiederum stärker an die gleichfalls durch die Zeit bedingten Kunst*formen* ge-

bunden, als das im Schaffensbereich der Poesie und Malerei der Fall ist. Und den musikalischen Kunstformen ist in der Wiedergabe und Verlebendigung allein durch eine Technik beizukommen, die sich nur so lange auf einer entsprechenden Höhe erhalten kann, als sie mit einer gewissen Vorliebe oder gar Ausschliesslichkeit gepflegt wird. Je verschiedenartigeren Anforderungen der Reproduzirende zu genügen hat, um so unsicherer muss er im rein Mechanischen seiner Leistungen sein. Immerhin wird von Seiten der Ausübenden der Gegenwart mehr entgegengebracht als der Vergangenheit, zumal wenn die Erstere sich stark im Schaffen fühlt und ihr Recht zu betonen versteht. So bröckelt eine ältere Technik auseinander und verschwindet am Ende. Instrumente, die einmal mit seltener Virtuosität behandelt wurden, vernachlässigt man späterhin, weil in einer neuen Epoche der neue Geist und Gehalt des Kunstwerkes veränderte Kunstmittel entstehen lassen. Es wird der Tag kommen, an dem selbst der vorzüglich ausgebildete Sänger und mit ihm seine Lehrer schlechterdings nicht mehr wissen, welche Vorübungen dem Studium der klassischen Arie zweckmässigerweise voranzugehen haben. Wer in der Geschichte des Klavierspieles zu Hause ist, ersieht auch aus dieser, wie die Techniken sich allmählich ablösen. Wie eh' und je die sich der Kunst unterordnende oder sich im Aeusserlichen verzettelnde Technik zur Erkenntnis des Geistigen

einer Tondichtung beiträgt — oder mit ihrem Verfall einen derartigen ehemals offenen Zugang verschliesst.

Alles fliesst, und im Flusse der Entwickelung gebärt sich Alles neu. Des Menschen Empfindungsvermögen aber ist kein psychischer Gesellschaftsbau für die Zeitseelen der mannigfachsten Epochen. Heute sich als Kind seiner Zeit, morgen sich ganz als Bürger des musikalischen Barock oder Rokoko fühlen: das schmeckt nach Maskerade. Wer mit Leichtigkeit in jede Haut schlüpfen kann, der hat schwerlich ein Herz. Zu misstrauen ist der Ehrlichkeit, zu zweifeln ist an der Logik und am gesunden Empfinden Jemandes, der mit der landesüblichen Phrase sagt, „dass er sich an allem Schönen gleichmässig erbaue“. Wir anderen aber, wir freieren Geister, sind darum keineswegs pietätlos, weil wir uns nicht verhehlen wollen und können, dass dem Vergehen und Werden in der Natur auch ein ewiges Vergehen und Werden in der Kunst, also auch in der Musik entspreche. Nicht nur kampfmuthige Fortschrittler sind von dieser Ueberzeugung durchdrungen. Keiner hat mit bündigen Worten die Kurzlebigkeit des musikalischen Bühnenwerkes so eindringlich und beweiskräftig dargethan, wie Hanslick in seiner Vorrede zur „Modernen Oper“. Seitdem dieses Buch zuerst erschien, sind bald dreissig Jahre vergangen, arbeitsvolle Jahre der Entwickelung und des geistigen Ringens, die uns gegeben und genommen

haben. An der Eurhythmie der klassischen wiener Sonate mit ihrem so regelmässigen Periodenbau haben wir heute nicht mehr die gleiche Freude wie frühere Geschlechter. Warum das nicht ehrlich bekennen? Nur dass die Zeitseele, die sich in einem Beethoven mit höchster Energie und Leidenschaft aussprach, die Seele einer grossen Zeit war, und die nachwirkende Kraft solcher Befreiungsjahre der Menschheit mit all' ihren Offenbarungen sich noch auf lange hinaus fühlbar macht — wogegen die Werke der Repräsentanten von Uebergangs- und Vorbereitungsperioden, als welche in der Tonkunst unter Anderem Mendelssohn und Schumann zu gelten haben, ersichtlich rascher welken und sich in ihrer Wirkung auf die Heutigen mehr und mehr abschwächen.

Welch' schönen Eifer man auch daransetzen mag, die Schöpfungen bedeutender Komponisten in ihrem Geiste so lange als möglich lebendig zu erhalten: die grossen Tonsetzer sind einem tragischeren Geschick unterworfen als die Hochmeister der Dichtung und der bildenden Künste. Von der Mitwelt noch nicht, von der Nachwelt nicht mehr ganz verstanden, haben sie ihr Heim, ihre Gedächtniss- und Verehrungsstätten nicht sowohl unter ihren Mitbürgern und Nachfahren als vielmehr in der Natur. Vielleicht giebt es Einen und den Anderen unter uns, der den Genien der Musik huldigt, wie einst die Griechen, wie die Germanen Götter als Personifikationen der Naturgewalten verehrten.

Doch das Gefühl der Trauer und des schmerzlich bitteren Verzichtes, das uns überkommt, wenn wir auch klassische Herrlichkeiten allgemach verblassen sehen, wenn wir uns dem Entwickelungsgesetz fügen müssen, dass das Recht der Lebenden sich auch auf Kosten einer ruhmvollen Vergangenheit seinen Platz zu erobern hat: es soll überwunden werden durch die Freude an dem stets wiederkehrenden Frühling des Werdens, durch die Genugthuung, die es gewährt, wenn man nach Möglichkeit denen den Weg ebnet, die zu kämpfen und zu leiden haben. Die Genies sind seltene Gäste auf unserem Planeten. Aber anstatt mit hochfahrender Miene die Talente deshalb abzukanzeln, weil sie keine Genies sind, wäre es ein nutzbringenderes und fröhlicheres Thun, hervorzuheben und den Denkträgen klarzumachen, wie wir doch recht gut daran sind, da auch nach den ungeheuren künstlerischen Entladungen des neunzehnten Jahrhunderts allerorten charakteristische, fesselnde und feine Begabungen aufspriessen, die nach ihrer Art Frucht zeitigen oder doch einen farbig lustigen Blüthenschnee verstreuen. Wer über Pflicht und Pflichterfüllung nicht nur schöne Worte macht, sondern Etwas auf werkthätige Liebe hält, wird es für kein ordentlich Mannestagwerk erachten, unablässig vor dem Altar des dahingegangenen Genius mit ekstatischen Geberden das Weihrauchfass zu schwenken, sondern wird, so weit und so gut es ihm möglich, dem lebenden Talent zu Brot und zum

belebenden Sonnenbade eines fördersamen Erfolges verhelfen. Damit bestellt er auch das Feld der Zukunft. Denn fast stets geht das Genie aus einer Talentsphäre hervor.

II.

Titus ist ein genialer Kupferstecher. Dazu ein schöner Mann, der aus den besten Jahren nicht herauskommt. Dazu ein geistvoller Theoretiker — als solcher nicht nur ein Liebling der schöneren Hälfte der Schöngeister. Wie so Mancher der Künstler, die sich gern bei den Philosophen zu Gast bitten, hat er einen Kernsatz, mit dem er sich selbst gegenüber stets Recht behält, den aber auch die Anderen von ihm immer mit Vergnügen hören, weil Titus ihn den Umständen gemäss ein jedesmal wieder geschmackvoll zu modeln pflegt. Dieser Satz heisst: Einzig und allein das Grosse in der Kunst ist werth, dass man sich mit ihm abgebe.

Hat Titus recht?

Er hat, wie alle bedeutenden Menschen, einen gewissen Anspruch darauf, einseitig sein zu dürfen. Er, der die Schöpfungen der erlauchtesten Meister vortrefflich wiederzugeben versteht, ist ihnen näher getreten, als die übrige Menschheit. Er hat sich in den Umgang mit jenen Gewaltigen derart

eingelebt, dass ihm alles schaal und nichtig dünkt, was nicht nach Michelangelo, Beethoven oder Goethe schmeckt. Da „die Lebenden“ augenscheinlich andere Gipfel zu erklimmen sich vorsetzen als die, welche jenen Kunstfürsten zu erreichen beschieden war, verhält er sich gleichgiltig gegen sie. Er lehnt das Neue ab. Nicht weil es neu ist — denn er kann es sich nicht verhehlen, dass auch die von ihm ausschliesslich verehrten Götter nicht zum wenigsten dadurch Götter wurden, dass sie neue Bahnen eröffneten — sondern weil es nicht tizianisch-neu, nicht dantesk-neu ist. Seine Einseitigkeit ist himmelweit verschieden von der Beschränktheit der Parteipedanten, der Leute, die sich ängstlich an das Hergebrachte klammern und dem lieben Gott darum gram sind, dass er nicht durch Gebot einen für alle Ewigkeit maassgebenden Begriff von der „Schönheit“ festgesetzt habe — aber dennoch ist Titus einseitig. Seine Blasirtheit ist die eines Epikuräers vom höchsten Range — aber dennoch ist er blasirt.

Wollte sich nun Titus darauf beschränken, sich seinen künstlerischen Glauben für seine Person zu wahren, so hätte Niemand Etwas dareinzureden. Aber er verlangt, dass auch die Welt sich zu diesem seinem Credo bekenne. Damit hat er unrecht. Er übersieht, dass vielen Menschen die Fähigkeit mangelt, das künstlerisch Grösste und Ernsthafteste überhaupt zu erfassen, und er will gar, dass sie es an jedem Ort und zu jeder Zeit in sich auf-

nähmen. Er denkt nicht daran, dass die Gabe, ein bedeutendes Kunstwerk bis in seine Tiefen zu durchdringen, sich an ihm einen geistigen Mitbesitz zu sichern, nur durch Ausbildung von Anlagen gewonnen wird, wie sie die Natur selten gewährt, dass für den Mangel solcher Anlage weder Schule und Unterricht, noch ein emsiges selbständiges Vorwärtsstreben Ersatz bieten können, dass es somit ein wunderlicher Gedanke sei, das Gemüth derer, die der Kunst mit gutartiger, freundlicher Antheilnahme entgegenkommen, ohne dass sie die zureichende Kraft des Nachfühlens hätten, um ihre geheimnissvollen Räthsel zu bemeistern, womöglich Tag für Tag mit Aegineten-Gruppen und pergamenischen Gigantenkämpfen, mit Wolframs Parzival und Bachs grosser Messe sättigen zu wollen. Der Tausendste vertrüge das nicht. Auch die ungewöhnlich Empfänglichen und Beanlagten wären wohl nur ganz ausnahmsweise fähig, allezeit mit Oedipus und Manfred Arm in Arm zu wandeln, wenn sie, wie Titus selbst, sich bereits durch alle Kämpfe des Daseins hindurchgerungen und aller Weisheit letzten Schluss erkundet hätten. Doch wer gelangt schon im irdischen Leben zum Standpunkt des leidenschaftslos Erkennenden, zur „Buddhaschaft“? Höchstens ein Titus. Das will ihm jedoch nicht in den Kopf. Wie so mancher Erzieher den Fehler begeht, dem seiner Obhut anvertrauten Kind eine Denkweise zuzumuthen, die ihm selbst lediglich auf Grund einer schwer abschätz-

baren Fülle der Erfahrungen zu eigen ward, so versieht es auch Titus darin, dass er seinen an den Bretterzäunen guter und weniger guter Gewohnheiten entlang stolpernden Mitmenschen eine hohepriesterlich erhabene, künstlerische Charakterreife zumisst, zu der auch er nur nach einer langen Reihe von Jahren voll ungemeinen Strebens und Wirkens gelangte.

Er hat in vieler Hinsicht mit dem Leben bereits abgeschlossen. Aber die Anderen, die noch die Empfindung haben, Geschöpfe von Fleisch und Blut zu sein, stellen ihre Ansprüche an das Leben, haben das Recht der Lebenden. Gern verlieren sie sich im Anblick des Reigens seliger Geister. Aber sie wollen sich auch auf dem Boden der Gegenwart, von dem sie sich nun doch einmal nicht loslösen können, in freiem Spiel der am Lebendigen sich aufrankenden Kräfte rüstig umhertummeln. Sie wollen sich auch mit dem durchdringen, was die Künstler ihrer Zeit singen und sagen, malen und meisseln — die Künstler der Epoche, mit der sie, gleichviel ob als anspruchslos liebenswürdige oder anmaassliche Dilettanten verwachsen sind.

Anderentheils kann auch der Künstler, dessen Seele mit glühendem Drange noch unentdeckten Fernen zufliegt, sich nicht ganz der Illusion begeben, dass Schauende und Lauschende mit theilnahmsvollem, reifendem Verständniss sich um ihn

schaarten. Ob er auch erst für die Zukunft male: die Farben sieht er den Blumen ab, die ihn umblühen. Ist das Genie, kraft dessen er als wahrhaft schöpferischer Geist sein Werk zu einem über Generationen hinausreichenden Dasein befähigt, auch an keine engbegrenzte Zeit gebunden: skizziren muss er die Psyche seiner Gestalten vor der Natur der Gegenwart, in der er athmet. Der Schaffende, der im stillen Kämmerlein, ohne die rechte Fühlung mit der Welt der Lebenden dichtet oder zeichnet, wird leicht ein Sonderling der Produktion, verirrt sich im Grenzenlosen, vergräbt sich unter Formelgebirgen, die frühere Entwickelungsperioden für längst dahingeschwundene Geschlechter aufhäuften, oder sinkt im trüben Gewoge des Verschwommenen, Widerwärtigen, Verzerrten unter — verliert sich in der Malerei des Unbewussten, in unentwirrbarer Programmusik, verfällt der humorlosen, wenn nicht gar der gemeinen Groteske. Das Volk hinwiederum, das vorwiegend nur auf Kommendes vertröstet oder einzig mit dem wenn auch noch so bedeutsamen geistigen Ertrag von Perioden abgespeist werden sollte, die bereits den Edelrost unantastbarer Klassizität an sich tragen, würde die Gabe des selbständigen Fortdenkens ganz einbüssen — eine Gabe, die es sich nur in reger Antheilnahme am Kampfe um die Berechtigung oder Nichtberechtigung des Neuen erhält. Es würde schliesslich dazu unfähig werden, jemals wieder einen Dürer oder Haydn,

selbst nur einen Lenau oder Schumann sich und der Geschichte zu schenken.

„Selbst nur einen Schumann," pflegt nämlich Titus zu sagen. Wonach er regelmässig mit gehobenem Ton den Schlager vorbringt, dass für das Publikum das Beste gut genug sei. Für das Publikum? Glücklicherweise sind Publikum und Volk keineswegs identisch. Das Publikum, insbesondere das, welches unser Theater-, unser Musikleben beherrscht und voraussichtlich noch etliche Zeit lang beherrschen wird, ist eine in Stärke und Zusammensetzung wechselnde Ansammlung von zerstreuungslustigen Mehrbegüterten, ein vielköpfiges Ungeheuer, das, unähnlich dem vorsichtigen Bauern, sich nicht etwa auf die Speise beschränkt, die es kennt, sondern Alles, Inhaltreiches und Nichtiges, Vornehmes und Gemeines, wahllos vertilgt. Ja, das nicht einmal, wie der vernunftlose Vierfüssler auf der Weide, ein giftiges Kraut instinktiv stehen lässt. Eine Masse, der ein böser Geist die Kraft verliehen hat, die sonst in den Einzelnen vorhandene Urtheilsgabe, künstlerische Anschauungs- und Aufnahmefähigkeit, Sehnsucht nach dem Grossen, Reinen, Verklärenden für die Dauer des gemeinsamen „Kunstgenusses" zu betäuben und matt zu setzen, und ihm dafür ein Theilchen sprunghaften Kollektivbegehrens oder eine mitleids- und urtheilslos verdammende Stimme in einem improvisirten Scherbengericht aufzuzwingen. Ein eigensinniges, launisches, genäschiges Kind. Ein Abbild

im Kleinen, ein Symbol der redehungrigen und redefertigen, für sich jede Freiheit heischenden und jedes individuelle Freiheitsbegehren des Anderen verhöhnenden Demokratie, die in die Nothwendigkeit eines einheitlich fördersamen Thuns erst mit eiserner Macht hineingetrieben werden muss. Vergleichbar einer Riesenschüssel voll Seifenwasser, aus der jeder schlaue und geschickte Virtuose im Augenblick hundert Blasen hervorlockt, die, kaum aufgestiegen, sich aneinander stossen und zerplatzen. Oder einem Getreidefelde, dessen Aehren jeder beliebig aufspringende Wind hierhin, dorthin sich neigen lässt. Für dieses Publikum ist auch das zur Noth Erträgliche, Mittelmässige noch viel zu gut.

Aber Titus verwechselt Publikum und Volk. Auch er hat sicherlich das Volk im Auge, das sich sein Leben, seine Ueberzeugungen, seinen geistigen Besitz und Genuss in ehrlicher Arbeit zu erkämpfen beginnt. Für dieses soll also das Beste gut genug sein?

Ein Schumann ist freilich weder ein Bach noch ein Beethoven, daher nicht ohne Weiteres „das Beste". Doch wenn in der Seele des hochstrebenden Titus nur mehr der Drommetenton des Erhabenen einen Wiederhall findet, wenn sein Ohr sich den zarten Klängen romantischer Märchenmusik verschliesst, so bleibt trotzdem für das Volk das Gute immer noch gut genug. Mit einer derartigen Auffassung tritt man dem Volke keineswegs zu

nahe — soweit es der Kunst mit geziemender Hochachtung begegnet. Sein Geschmack ist recht wohl durch das Anschauen und Anhören von Kunstwerken zu bilden, deren Urheber über die Talentsphäre nicht hinausragen. Wer ist denn auch im Stande, gleich eine Reise zum Parthenon anzutreten, wenn an einem schönen Frühlingssonntage die Sonne lockt?

Umsomehr muss jedoch das Schaffen der Lebenden, sofern es nur aus ernstem Kunstwillen entsprossen und in seinen Ergebnissen achtbar ist, eine eingehende Berücksichtigung finden, als gerade die Lebenden in einer an original schöpferischem Können nicht überreichen Zeit für den Unbelehrten den Zugang zu den Epochen grosser künstlerischer Vergangenheiten am besten vermitteln. Mit allem Recht ist es hervorgehoben worden, dass es sein Bedenkliches habe, im Geschichtsunterricht bei der Gegenwart anzuknüpfen. Gerade dies aber wäre für die erste, durch die Schule oder in freien Vorträgen zu gebende Unterweisung auf dem Gebiete der Kunst das Richtige. Wobei natürlich eine behutsame, pädagogische Führung nicht minder vonnöthen ist, als in allen anderen Disziplinen. Der Heranwachsende, der, anstatt dass er durch einen taktvollen Lehrer in das Kunstleben seiner Zeit eingeführt würde, auf seinem Bildungswege zuerst Gipsköpfe nach der Antike, Reproduktionen nach Madonnenbildern aus dem Cinquecento, und Rokoko-Sonatinen antrifft, befindet sich

von ungefähr in der kläglichen Lage jener armen reichen Kinder, denen von gewiegten Erzieherinnen ein leidlich dialektfreies Englisch oder Französisch beigebracht wird, ehe sie auch nur einigermaassen ihre deutsche Muttersprache beherrschen. Die bis zum Misstrauen gesteigerte Scheu, mit der dann der Halbfertige zum ersten Male die Lebenden und ihr Werk mustert, macht die Reaktion um so begreiflicher, die sich darin zeigt, dass jeder unter dem Stern der Opposition geborene Jüngling es schon als ein Heldenstück erachtet, für irgend einen zeitgenössischen Schriftsteller, Maler oder Tondichter in die Schranken zu treten, und dass auf diese Weise noch bartlose Kunstnovizen über Nacht Anhänger und Schildknappen um sich schaaren. Die Ansprüche der Halbtalente würden nicht so schnell in's Ungemessene wachsen, wenn die wirklichen Begabungen im vornherein darauf rechnen könnten, bei Alt und Jung ihr Recht zu erlangen. Bleibt es jedoch auf die Dauer bei der absonderlichen Uebung, dass man die Künstler zuvörderst an die Zukunft appelliren lässt und das „Publikum“ in erster Linie auf die Vergangenheit zurückweist, dann darf es Niemand wundernehmen, wenn im Kunstleben auch fernerhin der Bildungsheuchler, der Banause den Ausschlag giebt, und mit grobem Wort und plumper Hand Alles niederhält, von dem er eine Störung seines Alltagsbehagens befürchtet. Mit anderen Worten: wenn das Platte, Rührsame, Theatralisch-Unwahre, der

gleissende, inhaltleere Prunk, der ungehobelte, der kindische, der mehrdeutige Scherz, das abschmeckende Couplet und der Kehrreim der Gasse, das auf die flüchtige Tagesmode zugestutzte, unreinlich abgezogene Cliché an den Stätten herrschend bleiben, an welchen angeblich die Kunst das Regiment führt.

Kein Tag sollte vergehen, an dem die Rohlinge und die Kunstspekulanten nicht vor die Klinge genommen würden. Doch ist es angebracht, in diesem Kampfe stets das Goethebanner voranzutragen? Auch die Majestät des Genies verliert an Bedeutung, wenn ihre Stimme tagtäglich vernommen wird. Man verkümmere den Lebenden, die ein rechtschaffenes Talent einzusetzen haben und künstlerisches Ehrgefühl besitzen, das hohe Vorrecht nicht: für die gute, die ideale Sache in erster Reihe zu streiten. Man klassifizire ihre Erfolge und Siege nicht mit allzu ängstlicher Peinlichkeit. Wer so sicher zielt und so kräftig dareinschlägt, dass zur Rechten und zur Linken ein halber Philister heruntersinkt, bewährt sich als braver Kritiker, wer mit tüchtigem Werk den Kunstschmarotzern jeglicher Farbe den Weg verlegt, als wackerer Künstler. Ist ihm Erfindung, Geist und Formsinn zu eigen, dann ziemt es sich nicht, dass er den ihm gebührenden Kranz aus zweiter Hand erhalte — etwa auf den Umwegen über Weimar, Rom oder Bayreuth.

Doch, sagt der vortreffliche Titus, wer nicht

das verbriefte Diplom des Genius besitzt, bleibt doch nur ein Epigone. Wenn man es nur den Minderjährigen so leicht ansähe, ob sie berufen sind, den dritten oder fünften Himmel zu erstürmen, oder ob sie allenfalls dazu gelangen werden, auf der olympischen Leiter mit Vorsicht einige Stufen emporzuklimmen. Auch die Allergrössten sind zu Beginn ihrer Laufbahn Epigonen gewesen. Oder war der junge Rafael nicht ein „Epigone“ Peruginos, der junge Mozart kein Epigone Haydns? Entscheidend ist es allein, dass der Heranreifende nach Ablauf seiner Lehr- und Wanderjahre künstlerisch vollmündig werde, unbeschadet dessen, ob der Fertige sich hinterher von den Weisen des Katheders in die zweite oder vierte ästhetische Hofrangklasse aufgenommen sieht. Was hilft's ihm denn auch, wenn ihm die launische Mode vielleicht an der Schwelle des Greisenalters den lärmenden Beifall der urtheilsunfähigen Massen zuwendet? Möge die nachfolgende Generation darüber mit aller erdenklichen Gründlichkeit rathschlagen, inwieweit dem, was ihr die vorangehende Epoche hinterliess, die bedingte oder unbedingte Klassizität zuzusprechen sei. Einstweilen aber wagen wir es doch einmal bei Zeiten, wohlgemuth zu geniessen. Die Götter Griechenlands kehren schwerlich zurück. Doch ist es ein Geringes, dass die Geister des urewigen, allgebärenden Meeres, dass Najaden und Tritonen aus urdeutschem Empfinden wiedergeschaffen werden, dass Meister Böcklin als er-

wachender grosser Pan vom Berge herabgestiegen ist, um dem nervenmüden Geschlecht auf seiner Schalmei ein erquickendes Abendlied zu blasen? Aber ging es unsereinem nicht schier an Leben und Leib, da man vor einem Vierteljahrhundert und länger sich mit jugendlich ungefügem, doch ehrlichem Wort als Böcklinianer bekannte?

Es ist verzeihlich, wenn Jemand nicht die intuitiv kritische Feinfühligkeit besitzt, um einem aufsprossenden Talente anzumerken, ob es lebensstarke Zukunftskeime in sich berge. Es ist feige, wenn Einer, dem es im gegebenen Falle an Einsicht und etlichem Einfluss nicht fehlt, einem Werdenden nicht zu seinem Rechte zu verhelfen sucht. Es ist sehr bequem, sich seine Lieblings-Berühmtheiten aus dem Konversationslexikon herauszusuchen. Titus merkt nicht, dass er den Philistern in die Hände arbeitet — den wahren Erbfeinden der Kunst. Nur dann würde den Lebenden ihr volles Recht werden, wenn es dereinst gelingen sollte, das Banausenthum auf's Haupt zu schlagen. Doch ist darauf in einer Zeit noch zu hoffen, in welcher der transatlantische Grossphilister, der Amerikaner, das Feinste und Vornehmste der europäischen Kultur in der grossen Nützlichkeitsmaschine einzustampfen sich anschickt? Goethe sagte einmal zum Kapellmeister Eberwein in Weimar: „Ja, was man mit Geld machen kann, das haben die Berliner.“ Der Amerikaner ist ein zehnfach potenzirter Berliner. Besteht dereinst die Kunst nur noch aus

Fachwerk, Stuck und sehr viel Vergoldung, dann wird allerdings ein lebender Handwerker mit Recht ansehnlich höher geschätzt werden als der grösste todte Dichter.

III.

Wer heute für die lebenden Tonsetzer eintreten will, der thut ein gutes Werk, wenn er sich vornehmlich der Künstler annimmt, deren Eigenart sie auf die Bühne hinweist. Auch die selbständigen Komponisten von mehr epischer oder lyrischer Veranlagung, die im Konzertsaale zu Worte kommen wollen, sind ja nicht auf Rosen gebettet. Oft kann man es lesen und hören, dass in unseren Tagen, in einer Zeit der „gesteigerten Oeffentlichkeit", jedes beachtenswerthe Talent rasch die verdiente Anerkennung und Förderung erlange. Eine sehr anfechtbare Halbwahrheit! Zwischen der Oeffentlichkeit und dem Künstler von Begabung steht die Clique, die Partei. Der „Fall Frenssen" ist nur scheinbar eine Ausnahme: Frenssen erntet, was Gottfried Keller, Theodor Storm, Wilhelm Raabe säeten, deren Bedeutung jetzt endlich unseren Gebildeten klar wird — um dreissig Jahre zu spät. Schliesst sich der Maler, der Dichter, der Musiker einem Lager an, will sagen, ver-

pflichtet er sich dazu, für die Werke der Kameraderie unter allen Umständen einzutreten, dann darf auch er darauf rechnen, in den Vordergrund geschoben zu werden. Ist er eine zu ehrliche, freiheitliebende Natur, um sich auf irgend ein Dogma bedingungslos einzuschwören, dann sehe er, wo er bleibe: er findet überall die Thore versperrt, die in's Weite führen — und die Oeffentlichkeit ahnt nicht das Geringste davon, dass wieder einmal eine Triebkraft ungewöhnlicher Art aus Mangel an Sonne und Luft langsam dahinsiecht. Begegnet dann ein solch' vorzeitig müde und muthlos Gewordener einem Berufsgenossen, der sich darauf versteht, die Lücken seiner Befähigung mit dem Parteimäntelchen zu verdecken, dann zuckt Letzterer bedauernd die Achseln und sagt: „Ja, bester Freund, warum haben Sie sich u n s nicht angeschlossen?“ Ob die Gruppe im einzelnen Falle Scheuklappen oder rothe Brillen trägt, ob sie sich naturalistisch oder symbolistisch, musikalisch-konservativ oder fortschrittlich nennt: der Terrorismus, den sie ausübt, ist ziemlich der gleiche. Die staatlich organisirte Handwerkerzunft erscheint als eine Idealrepublik unabhängiger Geister im Vergleich zu den engherzigen, auf das Prinzip der „freien Vereinigung“ gestellten Künstlerkoterieen.

Wehe dem Tonsetzer, der unabhängig bleiben will! Ist er der Skylla des Klüngels glücklich entronnen, so fällt er in die Charybdis der „Konzert-

direktion", des gewiegten, findigen Agenten, der die produzirenden Künstler ebenso skrupellos ausbeutet wie die ausübenden. Ohne den ehrlichen Makler, der seine Hand überall hat, findet auch der Komponist keinen Saal, kein Orchester, keine Solisten, wie er sie für die Aufführung seiner Werke braucht. Alles besorgt der freundliche Vermittler und für Alles nimmt er seine Wucherprozente. Zweifellos giebt es auch redliche Agenten, die sich mit einem mässigen Gewinn begnügen: aber sie sind in der Minderzahl. Solche Blutsteuer zu zahlen wird dem Künstler, dessen Geldbeutel meist ohnedies schmal genug ist, um so schwerer, als es ihm die neuen, vom deutschen Reichstage beschlossenen Bestimmungen über das Urheberrecht an Werken der Tonkunst nahezu unmöglich machen, sich durch sein Schaffen einen ausreichenden Lebensunterhalt zu erwerben. Eugen Richter, der Achilles auf dem Felde der höheren Arithmetik, welcher mit Freuden die Gelegenheit ergriff, wieder einmal eine ideale Bestrebung zu vereiteln und den Böotiern schön zu thun, hatte leichtes Spiel, die Mehrheit der Parlamentarier durch Scherze und Redewendungen im Geschmack des athenischen Gerbers Kleon auf seine Seite zu ziehen. Was ist unseren Volksvertretungen der Bildner, der Poet, der Musiker! Auch den weniger Hellsichtigen öffnete diese Verhandlung die Augen darüber, welch' Geschick die Kunst zu erwarten hat, wenn Männer von der

Parteifarbe Richters je zur Regierung gelangen sollten.

Bei alledem ist der Symphoniker wie auch der auf den Gebieten der Chorkomposition, der Kammermusik, des Liedes thätige Tonsetzer noch gut daran, wenn er sein Loos mit dem seines für die Szene schreibenden Berufsgenossen vergleicht. Insonderheit der Erstgenannte. Seit einem halben Jahrhundert hat sich Vieles gewandelt. Auf den kurulischen Stühlen der musikalischen Tageskritik sitzen heute fast nur fortschrittlich gesinnte oder doch fortschrittlich gefirnisste Männer. Mit den Vertretern der öffentlichen Meinung ist auch das Publikum ein beträchtliches Stück „nach der linken Seite hin" gegangen. Nicht dass ihm das Neue jetzt weniger verdriesslich wäre, als es ihm zu allen Zeiten gewesen ist. Aber es fand sich darein, wenigstens oberflächlich von dem Kenntniss zu nehmen, was die Gegenwart hervorbringt. Die Anschauung hat sich festgesetzt, dass es zum guten Ton gehöre, an der neuen und neuesten Tonkunst zu nippen — wie es in den zu äusserer Repräsentation verpflichteten und in den wohlhabenden Kreisen zu einer Anstands- und Salonregel geworden ist, der heutigen Malerei und Literatur wenigstens eine flüchtige Beachtung zu schenken. Durch Genusssucht entnervt und blasirt, innerlich zu bequem, um sich im Kampfe gegen liebgewordene Gewohnheiten am tüchtigen Neuen einen geistigen Mitbesitz zu sichern, aber

bildungseitel und auf Sensationen erpicht, spielt unsere Gesellschaft mit moderner Kunst und Wissenschaft, wie sie mit dem Sozialismus flirtet, wie man in Frankreich vor dem Ausbruch der Revolution mit der Aufklärung liebäugelte. Nicht das Bedürfniss, am Kampf der Geister regsamen Sinnes theilzunehmen, sondern die stets geschickt getroffenen Vorkehrungen der mit jeder Strömung klug rechnenden Konzertagenten, die Mode, und die stille Erwartung, sich am Unglück eines in der Arena Besiegten ein wenig letzen zu dürfen, füllen die Musiksäle auch dann, wenn dort eine Tondichtung „up to date“ aufgeführt wird. Immerhin ist dem Künstler ein Publikum, das Billete kauft, lieber als eines, das, um mitreden zu können, nur die Kritiken seines Leibblattes auswendig lernt.

Im Weiteren hat, seitdem Wagner das Regiment antrat, seit die Liszt- und die Berlioz-Gemeinden erstarkten, das Können der Ausübenden sich in der Wiedergabe des bayreuther Dramas und der schwierigsten neueren Instrumentalwerke ausserordentlich gehoben. Vortreffliche Kräfte, wie sie früher nur am Rhein für Musikfeste von nah und fern geladen und eingeschult wurden, finden sich heutigestags in einer stattlichen Reihe deutscher Städte zu ständigem Wirken vereinigt. In München, Berlin, Wien, Leipzig und anderswo bestehen gegenwärtig eigene, selbständige, verhältnissmässig gut und stark besetzte Konzert-Orchester, die nicht im Frohndienst unvernünftig gehäufter

Opernvorstellungen sich aufreiben, und gewissenhaft zu studiren im Stande sind. Unter dem Einfluss erlauchter Vorbilder und im kollegialen Wettbewerb haben sich auch die Fähigkeiten der Dirigenten, deren Namen nicht in aller Munde sind, beträchtlich gesteigert. Dass ein Kapellmeister sich eine selten versagende, die häkligsten Stellen kühn aufgebauter symphonischer Dichtungen ohne Reibung bewältigende Orchestertechnik angeeignet hat, ist beinahe so landläufig geworden, wie dass ein Pianist in der Mechanik des Spieles Tadelloses leistet. Prinzipielle Vorurtheile gegen etwelche „Richtung“ bestehen kaum mehr. Heute beherrscht Franz Liszt, morgen Johannes Brahms das Programm. An besonderen Novitäten-Abenden kommen hier und da die musikalischen Sezessionisten, die eher noch mehr auf neue Mittel des Ausdrucks als auf neue Gedanken erpichten Jüngstdeutschen zu Wort. Man hört da das Modernste des Modernen — ähnlich wie man in den neuerdings allerorten entstandenen Kunstsalons den „dernier cri“ der Malerei vernimmt. Konzertinstitute, die ehedem durch ein lässiges Herunterspielen der „neunten Symphonie“ sich für ein Dezennium von den Ansprüchen der ihren Leitern verhassten Neuzeit losgekauft zu haben vermeinten, bemühen sich jetzt im Wetteifer darum, eine neue strauss'sche Partitur feucht von der Druckpresse weg zu erhaschen. Noch nicht vollständig beglichen sind allerdings manche Unterlassungssünden, deren man

sich in den achtziger und neunziger Jahren des vergangenen Säkulums schuldig machte: beispielsweise ist man über Felix Draeseke zu rasch zur Tagesordnung übergegangen, hat man den Gedankenstoff, den Anton Bruckner in die Symphonie hereintrug, kaum erst zur Hälfte durchgearbeitet. Aber wie nur immer die nicht einseitig von geschäftlichen Interessen Geleiteten über unser gar zu sehr in die Breite gequollenes Konzertwesen denken mögen: im Ganzen leben unsere jüngeren Symphoniker, wenn auch keineswegs in der besten der für sie möglichen Welten, doch in einer solchen, dass man ihrem zukünftigen Schicksal ohne sonderliches Bangen entgegensieht.

Anders steht es um die befähigten, ernsthaften, für die Bühne schaffenden Tonsetzer. Sie haben sich ihren Boden mühsam Zoll für Zoll zu erobern. Woran liegt das? Theils an der Trägheit und Gewinnsucht von Bühnenleitern, die nur das garantirt Einbringliche, so die allbeliebten, stets ihres Erfolges sicheren Meisterwerke aufführen, daneben die leichte, seichte, geschmackverderbende Marktwaare mit Liebe pflegen, jedoch nach dem Ruhm des Entdeckers und Bahnbrechers nicht das mindeste Verlangen tragen. Theils an den Komponisten selbst, die sich unsicher fühlen, sobald sie ihren engeren Fachkreisen entronnen sind, die, wie ein schönes, zaghaft sensitives Kind, sich überängstlich vom wirklichen Leben fernhalten, in dem man für jede Erkenntnis Lehrgeld zahlt und jeden Sieg

mit Wunden erkauft, und die somit ihre Dramen meist nur aus der Tiefe ihres Gemüthes aufwachsen lassen.

Es ist etwas Schönes um die echte Jugend, die sich des Schwärmens nicht schämt, für die hinter einem rothen Abendwölkchen ein Zauberland von Träumen aufsteigt. Doch diese Jugend schreibt oft nur Vor- und Zwischenspiele. Kunst und Leben sieht sie in der Regel noch als Gegensätze an; sie hat zu wenig der seelischen Schmerzen erfahren, die das Ohr dafür schärfen, dass es den Einklang zwischen Kunst und Leben vernehme. Aber sie begeht die liebenswürdigsten Irrthümer im Reiche der Musen. Theilt sie dort nur Stimmungslyrik der eigenen Seele mit, wo sie ein Drama frei sich bewegender Gestalten zu geben wähnt, so dankt ihr doch Jeder dafür, der sich die Fähigkeit erhalten hat, in treuer Freundschaft mit der Jugend jung zu bleiben. Dem ehrlichen Freunde bleibt es nun leider nicht erspart, die Wahrheit zu sagen, auch wenn er mit Sicherheit zu erwarten hat, dass man ihm dafür keinen Dank wissen werde. Die Mehrzahl unserer in den Techniken und Hülfsmitteln der wagnerischen Partituren wohlbewanderten Dramatiker scheitert nicht sowohl desshalb, weil es um ihre eigenkräftigen musikalischen Ideen schlecht bestellt, oder weil ihre kompositorische Technik eine einseitig auf das Orchestrale gerichtete ist. Vielmehr haben ihre Werke darunter am meisten zu leiden, dass sie ihr dichterisches

Vermögen nicht kräftig genug unterstützt. Unrecht thut man damit, es ihnen nachdrücklich zum Vorwurf zu machen, dass sie sich des leitmotivischen Aufbaus und des stylisirten Rezitatives nicht begeben; sie können dessen ebensowenig entrathen, wie die relativ selbständigen Nachfolger Glucks und Mozarts von der Deklamation des Ersteren, vom Ariengerüst und vom kunstvoll ausgebildeten Finale des Letzteren abzusehen im Stande waren. Nicht dass sie sich als vorwiegend anempfindende Musiker, sondern dass sie sich als schwächliche Poeten zeigen, ist für ihr Geschick entscheidend. Positiv ausgedrückt: wären sie stärkere Dichter, so würde ihnen auch die musikalische Erfindung reichlicher zuströmen. Denn diese quillt um so üppiger, in je höherem Grade es dem Komponisten verliehen ist, sich mit dem poetischen Gehalt einer gefühlsgesättigten Situation zu durchdringen, ihn bis zum Grunde seiner verborgensten Rinnsale auszuschöpfen. Es ist noch nicht hinlänglich scharf betont worden, dass die Hauptaufgabe eines da Ponte und Schikaneder darin bestand, Mozart die dichterischen Empfindungen von den Lippen abzulesen, um sie mit weniger Kunst als geübter Fertigkeit in leidlich wohlklingende und theatergemässe Reime zu bringen. Die Charaktere haben sich Mozart wie Wagner aus Lust und Leid ihres eigenen Daseins und in der scharfen Beobachtung ihrer näheren und weiteren Umgebung, in ihrer Hei-

math, an ihrem Wohnort, auf ihren Wanderfahrten geformt. Gar nicht oft genug ist es zu wiederholen: nicht die mythisch-heroische Erscheinung, sondern das menschlich Ueberzeugende verleiht den wagnerischen Helden die siegende Stärke. Doch die Bühnenfiguren der jungen Neudeutschen sind selten Charaktere, häufig musikdramatische Schablonen. Sie haben nur einen anderen äusseren Kontur als die Opernschablonen. Die Seele fehlte und fehlt den einen und den anderen. Ohne Seele aber keine innerlich ansetzenden und innerlich, also auf musikalischem Wege auszutragenden Konflikte. Und ohne Konflikte kein Theater.

Das Dichten lässt sich freilich ebensowenig in Seminarien für Literaturgeschichte erlernen, als das Komponiren in den Hochschulklassen für musikhistorische Ausbildung. Doch es fängt mit dem Jung - Sein an. Es stärkt sich mit dem Sich-Jung-Erhalten. Jung fühlen, heisst Stimmung in sich tragen. Zusammengefasste, verdichtete Stimmung giebt dann dichterisches Anschauen, das, um sich als etwas Eigenes aussprechen zu können, immer ein Erleben sein muss. Wer durch den Wald geht und nur das Blätterrauschen aus den Gedichten Eichendorffs und Lenaus vernimmt, der mag ein feines Talent zum musikalischen Zuhören haben, das auch nicht allzuhäufig anzutreffen ist und darum nicht unterschätzt werden soll. Doch ein Dichter ist er deshalb noch nicht. Wem jedoch der Waldgang zum Er-

lebniss wird, wem Baum und Blume, Berg und See mit stillberedter Frage nahetreten und Antwort in einer Sprache heischen, die nicht mehr die des Alltags sein kann, die sich zu rhythmisch beschwingter, von stärkerem und schnellerem Herzschlag durchbebter Rede wandelt: dem ist's wohl gegeben, ein Stück Natur und Menschheitsempfinden in künstlerisch zusammenschliessender Darstellung zu potenziren. Vielleicht ist er nur erst der Poet, der Tondichter der Situation, vielleicht wird er niemals der der starken Charaktere werden. Aber aus liebevoller, wie unter dem Zwange eines übermächtigen Wunders erfolgender Hingabe an die Situation erschliesst sich die Erkenntniss des ganzen Menschen, wie er im Drama kämpfend und leidend, als Unseliger und als Beglückter sich offenbaren soll. Gleichsam von einer zentralen Lichtquelle breiten sich dann Strahlen aus, welche die Entwickelungsgeschichte der Seele, die Dialoge der Tage ihres Ringens und Werdens enthüllen und erhellen. Unter diesen Ein- und Tiefblicken regt sich das Dämonische des individuellen Schaffens, wachsen Lust und Kraft zu eigenartigem, dramatischem Gestalten auf, im verständnissreichen, von besonnener Prüfung begleiteten Mitfühlen fremder, bedeutender und herzbewegender Geschicke, in weitaushallendem Mitklingen der Saiten des eigenen Inneren.

Unser Hoffen gehört den Jungen, denen man es ansieht, dass sie in der Morgenfrische eines noch nicht anwelkenden Empfindens sich dem Ideal, wie

es ihnen im dichterisch verklärten, szenischen Bilde vorschwebt, willig hingeben — selbst wenn dieses Bild nur erst der Wiederschein dessen ist, was ein Grösserer in wundersamer Zwiesprach mit seinem Genius einmal erschaut hat. Aber sie müssen noch erweisen, dass auch sie im Stande seien, mit persönlichem, ausgeglichenem Können begründete und dauernde Wirkungen hervorzurufen. Sie müssen ihren Humor abschäumen und ihre Lyrik in eigenen Weisen singen lassen. Sie müssen vor Allem den Menschen nähertreten und Klarheit darüber gewinnen, dass es ja zweifellos erspriesslich und erquicklich sei, Welt und Dichtung unter den Gesichtspunkten hans sachs'scher Lebensreife zu betrachten, dass aber ein jeder Künstler darnach zu streben habe, ein Psycholog auf eigene Faust zu werden. Anempfundene Weltauffassung verstimmt den nachdenklichen Hörer oft mehr als eine wahllos übernommene Harmonik und Instrumentirung. Bisher sind die komponirenden Wagnerianer deshalb grosse Wunderkinder geblieben, weil sie Alles durchstudirt haben — ausser ihren Mitgeschöpfen von Fleisch und Blut. Sie sollten am besten für Zeit und Weile die Freundschaft und Vetterschaft gänzlich meiden, innerhalb deren sich Ideen und Gespräche tagaus, tagein unausgesetzt um einen überragenden Hochmeister der Kunst drehen. Nicht Wagner und nicht Mozart werden die besten Lehrer und Berather der wahren Zu-

kunftskomponisten sein, sondern die Natur und die Menschen.

Zudem aber müssen unsere „Lebenden“, in deren Adern Theaterblut rollt, ihre szenische Technik wesentlich vertiefen und bereichern. Das kann nur durch fortgesetzte, eifrige Uebung geschehen. Das Malen erlernt man nicht in ästhetischen Vorlesungen, sondern vor der Staffelei, das Schwimmen nicht auf dem Trocknen, die Kunst, bühnengerecht und -wirksam zu schreiben, nicht im Arbeitsstübchen, sondern auf den Brettern. Das Drama ist eine Frucht, die nur in der Atmosphäre der Kulissen reift. Hier jedoch sind die Tondichter unserer Zeit bis auf den heutigen Tag nur als seltene, mit unwirschen Reden aufgenommene und widerwillig geduldete Gäste erschienen. Wer trägt die Hauptschuld daran?

Die doppelzüngige Kritik.

Nämlich die, welche sich vor der Hauptfront des Musentempels mit gezücktem Schwert als unbeugsamer Paladin des Guten, Schönen, Wahren spreizt und dann in der Dämmerung durch eine Hinterthür einschlüpfend allerhand sachliche und persönliche Zugeständnisse in's Theaterbureau trägt. Da wäre doch der selten als Ideologe zur Welt kommende Bühnenleiter ein Narr, wenn er nicht mit solch' vielseitigem Kritiker bei Sekt und Havannas Schmollis trinken und sich über das geprellte Publikum und die im Blitzblauen herumfahrenden idealen Schwärmer lustig machen

wollte. Freilich stellen sich auch hochachtbare, kritisch thätige Fachgenossen vor, man könne mit dem Theaterdirektor paktiren, ohne seine Selbständigkeit aufzugeben. Diese kennen das Leben und die Rückseite der Kulissen nicht. Wer dem Theaterdirektor den kleinen Finger reicht, dessen ganze Hand hat er im Umsehen umklammert. Nein, das Verhältniss der Kritik zum Theater spitzt sich einfach auf die Machtfrage zu. Entweder ist der Kritiker der Stärkere. Dann zwingt er dem Direktor das Gute ab — wie es sich schickt, unter Anwendung der verbindlichsten Formen — und bringt ihn mit oder gegen seinen Willen dazu, das beachtenswerthe Neue zu fördern. Oder der Direktor hat das kräftigere Rückgrat und den stärkeren Rückhalt. Dann lacht er sich ins Fäustchen. Das „wechselseitige Entgegenkommen“ aber gestaltet sich meist zu einer Komödie, bei der entweder der Kritiker der Betrogene ist, oder bei der er im Verein mit dem Direktor der öffentlichen Meinung ein Schnippchen schlägt.

Nicht die schlechtesten Kenner des Theatertreibens sagen, dass die Presse bei den Bühnenleuten wohl gefürchtet, aber nicht aufrichtig geachtet werde. Freilich, wenn die Bühnenleute immer wieder unsichere Kantonisten finden, die ihnen nach dem Munde reden oder durch die Finger sehen, um auf dem Theaterbureau irgend einen Privatplan anzubringen: woher soll ihnen die Achtung vor der Presse kommen? Spottet etwa

der Direktor im Grunde seines Geschäftsherzens des Kritikers nicht, der für sich, seine Freundinnen, seine Gläubiger, seinen Hausmeister ein Dutzend Freikarten annimmt, der sich bei Jubiläen, Theater- und Foyerbesichtigungen und an anderen kalendermässigen und Familienfesttagen zu einem Ehrentrunk einladen und sich womöglich noch andere Gefälligkeiten erweisen lässt? „Man wird nicht so kleinlich von mir denken, dass ich um eines Löffels Suppe willen in meiner Ueberzeugung schwankend werden könnte.“ So reden auch sehr respektable Leute. Nur ist schon oft Jemand über einen Löffel barbiert worden. Ich möchte den Kritiker sehen, der unbefangen an die Würdigung der Leistung eines Künstlers herantritt, an dessen gastlichem Tisch er den Tag zuvor sich's wohl sein liess. Das ginge „über unsere Kraft“. Die angeborene Farbe der Entschliessung wird dann am nächsten Morgen von einem gelinden Kopfweh angekränkelt. Am Abend, da es kühle ward, liegen zwei Kritiken auf dem Schreibtisch des Intendanten. In der einen sagt der Ideologe klipp und klar, was Rechtens ist. In der anderen meint der Mann der freiwilligen oder unfreiwilligen Zugeständnisse: „Nur keine Uebereilung! Dass wir uns nicht für Unmögliches erhitzen! Man muss das Theater nehmen, wie es ist.“ Wie es ist: das will sagen, als Futterkrippe, die von einem mehr oder weniger gedankenlosen Publikum unterhalten wird, und aus der

Viele essen können. Natürlich stützt sich der Intendant der Oeffentlichkeit gegenüber auf die letztgenannte Kritik und spricht: „Die Presse verlangt ja gar keine Reformen, gar keinen Fortschritt, gar nichts Neues.“ Auch hat er es unter diesen Umständen um so leichter, den Kritikern gegenüber die Politik des „divide et impera“ zu befolgen. Er braucht beispielsweise nur Cajus Gracchus um einen Tag früher als jemand Anderen von dem Engagement einer Sängerin zu benachrichtigen. In der Regel geht dann Sempronius Gracchus in die Falle, überlegt gar nicht, wer da wieder einmal an des Wahnes Faden ziehen könnte, und rennt mit wildem Ungestüm gegen den bevorzugten Kollegen an. Natürlich setzt sich Cajus zur Wehr. Jetzt ist's für den Direktor ein Kinderspiel, die Beiden in eine Todfeindschaft zu hetzen. Wonach er sich als tertius gaudens, der sich mit seinem Spielplan ganz nach seiner Bequemlichkeit einrichtet, in's Harmoniebräu zum Frühstück begiebt.

Was uns in unserem Kunstleben am meisten noth thut, das sind Kritiker, die sich als charakterfeste Männer bewähren. Die entschlossen, schneidig vorgehen, um der guten Sache willen ihre Haut zu Markte tragen, die in unablässiger Selbstüberwindung sich viele gute Dinge versagen, um ihre Standesehre unbefleckt zu erhalten, die den Teufel nach Ehrenstellungen und Nebensporteln fragen. Lediglich solche Leute werden sich gegen-

über den Bühnenleitern wie dem Publikum die rechte Autorität gewinnen. Verbünden sich in irgend einer grösseren Stadt Deutschlands drei, vier solcher Opferfreudigen, halten sie wie ein Mann für die Kunst und gegen gemeinschädliche Theaterdirektoren und Musikagenten zusammen: so wird diese Stadt binnen Kurzem zugleich die erste und die fortschrittlichste Bühne des Reiches ihr eigen nennen. Die Stärke der unfähigen, trägen oder eigennützigen Intendanten: das ist die Uneinigkeit und Unzuverlässigkeit der Kritik.

Allerdings sollten endlich einmal die angeseheneren Zeitungen und Zeitschriften ihre Mitarbeiter derart stellen, dass diese nicht in ständiger Sorge zu sein brauchen, bei der geringsten Meinungsverschiedenheit zwischen ihnen und einem der Redakteure, Verleger oder Aktionäre des Blattes, bei der thörichtesten Beschwerde irgend eines eitlen Künstlers oder grantigen Zeitungsabonnenten vor die Thür gesetzt zu werden. Dass sie ferner von einem festen Gehalt einigermaassen auskömmlich leben können und nicht förmlich dazu getrieben werden, einen mit der Wahrung eines frei, rücksichtslos niederzuschreibenden Urtheils nicht in Einklang zu bringenden Nebenerwerb zu suchen. Denn dem Theaterdirektor, dem Musikagenten kommt nichts gelegener, als das Missgeschick eines Referenten, der in angestrengter Arbeit seine volle Schuldigkeit thut, dabei aber sich für engherzige Brodgeber plagt, nichts

Rechtes zu brechen und zu beissen, und womöglich eine Familie zu ernähren hat. Ich will die, welche unter solchen Umständen einen Schritt vom Wege thun, ebensowenig entschuldigen, als ich einen Stein auf sie werfen möchte. Aber ich klage die begüterten Zeitungseigenthümer an, die kenntnissreiche und fleissige Männer mit einem Hungerlohne abfinden, „da man bei dem grossen Andrang von jungen beschäftigungslosen Kräften doch jederzeit einen billigen Ersatz haben könne“. Ihnen fällt die Verantwortlichkeit dafür zu, wenn die in die Enge Getriebenen ihr Gewissen ausweiten. Sie vornehmlich tragen Schuld daran, dass die Bemühungen der ihre Unabhängigkeit wahrenden Kritik oft durch Gegeneinflüsse durchkreuzt werden, und dass wir uns auf dem Gebiet der Kunst nach wie vor in leidigem Zirkeltanz drehen, anstatt kräftig vorzuschreiten. Diese selbstsüchtigen Vertreter eines seine sozialen Pflichten vernachlässigenden Grosskapitalismus hätten als die mit Recht Verurtheilten aus den vielen unerquicklichen Gerichtsverhandlungen hervorgehen sollen, die während der letzten Jahre das Ansehen der Kritik in bedauerlicher Weise herabmindern mussten.

Auch in dieser Sphäre soll ein bedeutsames Recht der Lebenden mit Entschiedenheit zur Geltung gebracht werden — zu Nutz und Frommen der öffentlichen Moral, zum Heile der Kunst.

IV.

(Offener Brief an Richard Batka.)

Verehrter Freund!

Vor dem Paradiese unserer dramatischen Zukunftshoffnungen sitzt als hütender Engel mit flammendem Lineal an einem mit Goldstücken und Koupons überdeckten Kassentische der Theaterdirektor. „Ihr habt's mit Ehrenmännern zu thun.“ Keine Frage. Doch ohne die Beihülfe dieser Ehrenmänner vermögen wir den begabten, für die Szene schreibenden Tonsetzern nicht die Wege zu ebnen. Sie meinen, der Kritiker solle seine Autorität bei den Bühnenleuten auch dadurch nicht schädigen, dass er schwer Erfüllbares verlange. Das Einüben neuerer musikalischer Dramen nehme eine ziemliche Zeit in Anspruch und erfordere ein aussergewöhnliches Maass von Anstrengung seitens aller an der Arbeit Betheiligten.

Als alter Theaterpraktikus hab' ich nun meinestheils die Erfahrung gemacht, dass man selbst ein dornenreiches modernes Opernwerk ganz wohl innerhalb drei bis vier Wochen einstudiren könne. Es kommt nur darauf an, in wessen Hand die Fäden zusammenlaufen, ob der Direktor seinem Premierminister, dem führenden Kapellmeister, nicht zur Unzeit hineinredet, und ob an der Bühne, die in Frage steht, gesunde Zustände herrschen. Wenn mitten im Arbeitsjahre ein Drittel oder gar die Hälfte der Darsteller auf Gastspielreisen herumfährt, wenn an dem betreffenden Institut überhaupt nicht planvoll geschafft wird, sondern im Hirn des Höchstgebietenden täglich ein halb Dutzend Pläne karamboliren, wenn Niemand weiss, ob der Dirigent Koch und der Regisseur Kellner ist, oder umgekehrt, wenn der Orchesterleiter, wie so oft, viel von der Behandlung der Instrumente, aber nichts vom Gesang versteht, wenn hinter dem Rücken des Chefs noch allerhand bevorzugte Weiblein und Männlein eine Art Nebenregierung führen: dann braucht man allerdings erheblich mehr Zeit zur Vorbereitung einer Novität. Sofern aber an einer Bühne Zucht und Ordnung herrschen, keine Falschmünzerei und kein Raubbau getrieben wird, sofern der leitende Musiker weder ein Dummkopf noch ein Pedant, noch ein G'schaftlhuber ist: dann geht's fix. Beispielsweise bringt Felix Mottl mit seinen Leuten beim Einüben einer Novität in acht Tagen das

zuwege, was .... Andere vier Wochen sauren Schweisses kostet. Er stellt einen vernünftigen Probenplan auf, schont die Kräfte aller Mitwirkenden, klopft nur ab, wenn's unbedingt nöthig ist, hält vor versammeltem Kriegsvolk keine umständlich grundgelehrten Vorträge, sondern zeigt jedesmal mit einem Blick und einem Griff, mit Vorsingen und Vorspielen, wie's gemacht werden soll. So kommt man schnell vorwärts. Es giebt Theaterleute, die nur maskirte Finanzgrössen, Freudenhausbesitzer oder Schulmeister sind — und es giebt andere, die, bei kleinen menschlichen Schwächen, wie sie uns allen anhaften, durch und durch als Künstler fühlen, die, gerade weil sie sich als geborene Bühnentalente bewähren, mit der Zeit und der Kraft ihrer Untergebenen haushälterisch verfahren und dabei doch zuerst am Ziele anlangen.

Ferner möcht' ich, gleichfalls auf Grund langjähriger zwischen Kulissen und Versatzstücken erworbener Schulung, die Behauptung verfechten, dass an jeder grösseren Bühne bei sachgemäss durchgeführter Eintheilung während des Herbstes und des Winters bequem drei neue Musikdramen einzustudiren sind. Diese „stehen“ dann, wie es in der Theatersprache heisst, und bedürfen, wenn sie etwa bei Gelegenheit einer festlichen Veranstaltung im Frühjahr oder Sommer zu einer ein- oder zweimaligen zyklischen Aufführung zusammengefasst werden, nur etlicher Auffrischungsproben. Wird dann zwischen der Darstellung des zweiten und des

dritten Werkes ein Ruhetag eingeschaltet, so ist die Anspannung für Ausübende und Aufnehmende keine allzu grosse.

Im Wesentlichen sind wir ja einig, verehrter Freund. Wenn ich sage: „Das Theater ist ebensowenig eine künstliche Brutanstalt für Dramatiker, wie eine Akademie eine solche für Maler," so läuft das auf das Gleiche hinaus, als wenn Sie schreiben: „Man stecke unsere Künstler nicht in die dramatische Zwangsjacke." Dass sich nur vorhandene Begabungen entwickeln lassen, das steht doch in der ABC-Fibel des gesunden Bühnenverstandes. Natürlich muss der Lyriker bei seinen Monologen bleiben. Theater heisst: Dialog. Aber man kann Theaterblut haben und doch in dem Fundamentalen seines Berufes, an der Hobelbank und in der Nagelschmiede der Szene, nicht genügend Bescheid wissen. Gerade so, wie befähigte Maler jeweilig scheitern, weil sie das Praktisch-Handwerkliche in ihrem Schaffensgebiete nicht zu beherrschen lernten. Jede echte Kunst wächst aus dem Handwerk empor. Darum schlag' ich vor, dass wir die Tonsetzer, die das Zeug dazu haben, erst einmal in den Werkstätten des tragenden Unterstockes heimisch machen, damit sie von dort aus allgemach zum Hochgeschoss, zum Ehrensaal der Szene hinaufklimmen — anstatt dass sie sich mir nichts dir nichts in einem Luftballon auf das Dach des Gebäudes erheben und dann durch den Kamin, sattsam angeschwärzt,

mit verquollenen Augen auf's Podium herunterpurzeln. „Der Bühnenblick besteht in der angeborenen Gabe des dreidimensionalen Schauens," sagen Sie ausserordentlich treffend. Doch wie man diese Göttergabe recht verwerthet, das lehrt nur die Praxis. Auch der in der Wiege mit allen Angebinden gütiger Feen beschenkte Musiker muss sich vorerst unter das Joch des doppelten Kontrapunktes schmiegen, damit sein Talent oder Genie sich hinterher recht frei bewegen kann — wir brauchen nur an Richard Wagners Studien bei dem wackeren Weinlig zu denken. „Zum Sehen geboren, zum Schauen bestellt." Geboren durch die Gnade des Geschicks, das nicht nach unserem Wunsche, sondern nach seinem Gutdünken Künstlerseelen zur Welt bringt. Bestellt von den drei grossen Lehrkräften, die den Bühnencharakter festigen: eifriges Beobachten und Erfassen der Natur und der Menschen, gewissenhaftes Studium der gestaltungskräftigen und wegweisenden deutschen Meister bei sorgsamer Wahrung der eigenen Individualität, reichliche praktische Bühnenerfahrung.

Doch selbst der geschulte Blick des dreidimensional Schauenden wird uns nicht allzuviel helfen, solange in den Affenkästen der italienischen Logenhäuser die Besucher des zweiten bis fünften Ranges und die Inhaber vieler Seitenplätze im Parkett und Parterre das Bühnenbild unter falschen Gesichtswinkeln betrachten müssen und somit die

Personen auf der Szene oft nur als vorüberhuschende eindimensionale Schatten wahrnehmen. Also werden wir uns zum Bau von deutschen Spielhäusern für das gesungene und für das gesprochene Drama zu verstehen haben, in Anlehnung an die bayreuther Innen-Architektur und in ihrer weiteren Ausbildung. Ist's denn nicht grenzenlos unsinnig und widernatürlich , einen Schiller, einen Grillparzer, einen Wagner in einem öden, styllosen, von Geschlecht zu Geschlecht gedankenlos übernommenen Prunkbau gefangen zu halten, der lediglich für Festlichkeiten und gesellschaftliche Zwecke vergangener Epochen und wälscher Fürstenhöfe, für einen längst verwesten, auf allegorische Schaustücke und allerhand kurz- oder langweilige Koloraturfexerei gerichteten Modegeschmack berechnet war? Und sind Sie, der Sie die Rechte der Deutschen in Böhmen so mannhaft vertreten, nicht auch der Meinung, dass die nationale Kultur nicht in letzter Linie durch eine eifrige Pflege der nationalen Kunst zu stützen sei? Dass wir also vor Allem auf einen deutschen Spielplan hinarbeiten sollten? Die älteren deutschen Meister brauchen wir darum noch nicht von heute auf morgen pietätlos ins Austragstüberl zu verweisen. Das „germanische Museum“ ist doch kein Austragstüberl, sondern eine nationale Weihestätte. Auch schüttet Niemand gern das Kind mit dem Bade aus, geschweige denn den Meister. Zumal, wenn das frische Badwasser aus den neuen Zu-

flussröhren noch spärlich einströmt. Hingegen möcht' ich mir gern Raths erholen, wie es möglich sei, einen Sänger zugleich für eine mustergiltige Wiedergabe klassischer Arien und für die Beherrschung des wagnerischen Styles auszubilden. Denn Arie und Sprachgesang sind auf verschiedene, einander zum guten Theil entgegenstehende Vortragsgesetze angewiesen. Daher bleibt kaum Anderes übrig, als der bei unaufhörlich wechselnden Bühnenaufgaben und Techniken von Tag zu Tag zunehmenden Styl- und Begriffsverwirrung wehleidig mit verschränkten Armen zuzusehen — oder in neue Bahnen einzulenken. Natürlich ohne Gewaltakte, aber indem wir das endgiltig zu erreichende Ziel eines nationalen Spielplanes fest im Auge behalten und von jetzt ab mit Konsequenz verfolgen, allmählich und bedachtsam ein Stück Altes durch ein Stück Neues, etliches Fremde durch etliches Bodenständige ersetzend. Sonst taumeln wir als Kavaliere alter Opernliebschaften für Zeit und Ewigkeit im Irrgarten des „kosmopolitischen Repertoirs" herum.

Wer im Uebrigen fernerhin symphonische Dichtungen von straff gespannter Gliederung, blühender Melodik, abgeklärtem Stimmungsgehalt und durchsichtiger Instrumentirung schreiben will und kann, soll uns nach wie vor willkommen sein. Dem Epiker, dem Lyriker bleibe sein ihm zustehendes Recht ungemindert, sich auf seine

Art auszusprechen, sei es mit Heranziehung des Orchesters, sei es im Rahmen des Quartettsatzes oder Liedes. Kein Erdenfleck ist so winzig, so abgelegen, so verschattet, dass auf ihm nicht fortschrittliche Saat ausgestreut werden könnte. Raum für Alle hat die Erde.

Wenn es unserem Planeten wieder einmal gefallen sollte, neue Arten hervorzubringen, so wären wir Leute von der Feder darauf ohne Einfluss. Nur die schöpferische Begabung hilft zu neuen Kunstwerthen, wogegen die Theorie allein die Lücken zustopft, die von den Unfähigen offen gelassen werden. Auch mag sie zum allgemeinen Besten naturwidrige Missbildungen als solche kennzeichnen. Der Himmel behüte uns vor dem Drama im Konzertsaale! Man könnte ebensogut ein arabisches Vollblutpferd in einer griechischen Säulenhalle oder in einem Ziergärtchen herumrasen lassen.

Hingegen schenke uns das Geschick ein paar echtbürtige Dramatiker! Nämlich solche, die, sobald sie kräftig auszuschreiten gelernt haben, stracks zum Theater stürmen und Alles rücksichtslos über den Haufen werfen, was sie auf ihrem Wege aufhalten wollte. Ein Volk, das, wie das deutsche, sich aus seinem Sinniren aufgerafft hat und heute auf der Weltbühne die erste Rolle spielt, begehrt nach einer Kunst der grossen Oeffentlichkeit, der weiten Horizonte. Also nach der Kunst der Szene. Die Reaktion gegen die ein-

seitige musikalische Ueberkultur ist bereits eingetreten. Künstler und Kunstfreunde erwägen ernstlich, wie dem Ueberwuchern der verderblichen Konzertmode Einhalt zu thun sei, die den Geist der grossen Symphoniker in der Ueberfülle sorglos und lieblos überhudelter oder auf äusserliches Raffinement zugestutzter Aufführungen erstickt. Unsere Gesinnungsgenossen, die im Verein mit uns den Kampf aufnahmen, haben es doch bereits erreicht, dass die durch die Konzertagenten zeitweilig zurückgedrängten idealen Forderungen Wagners sich wiederum bedeutsam und gebieterisch vor den Thoren unseres Kunstlebens aufrichten. Auf dem Wege billiger Kompromisse kann man sich mit ihnen nicht abfinden. Entweder wir bringen es, indem wir ohne Ueberstürzung, aber mit sicher zugreifender Hand das Absterbende durch Lebensfrisches ersetzen, zu einer deutschen Nationalbühne, zu deutschen Spielhäusern, zu einem deutschen Spielplan. Oder es wird vor lieblos und kunstlos zusammengestoppelten Wagner - Denkmälern dereinst beklagt werden, wie Herrn Michel wieder einmal „ein hehrstes Gut gegönnt war“, und wie er es bequem und fahrig seinen Händen entgleiten liess, anstatt den vielbeneideten Schatz sorglich zu hüten und zu mehren. Vergessen wir's nicht: eine jede Kunst ist aus ihrer Zeit zu begreifen. Ueber eine gewisse Spanne hin kann das Zeitfluidum erhalten werden, das sie allein wahrhaft lebendig macht. Entfernen

wir uns aber mehr und mehr von einer schaffensreichen Epoche, ohne dass die Kontinuität der Entwickelung durch starke, straff gezogene Verbindungsfäden gewahrt bleibt, dann starren uns über kurz oder lang aus den in dumpfen Bibliotheksräumen vergilbenden Partituren kalte, nicht mehr zu beseelende Notenzeichen entgegen.

Wir haben der überwältigenden Erscheinung Wagners gegenüber bereits die Freiheit des Blickes gewonnen, dass wir den Pessimismus des „Ringes des Nibelungen“ schon mehr objektiv, sozusagen als artistischen Pessimismus nehmen und empfinden. Doch wir sind alle Wanderer im Zwielicht, und die breit über unseren Weg hingelagerten Schatten des Alltäglichen, des Gemeinen, des Frivolen machen unser Gemüth beklommen. Die gewaltigen Sonnen sind unter den Horizont hinabgesunken, und das neue, aufhellende, alles Zagen und alle Zweifel verscheuchende Licht will sich noch nicht zeigen. Ja, es wird geraume Zeit darauf zu warten sein. Es will lange Wehen der grossen Hervorbringerin Natur, ehe sich ein Genius zur Welt ringt. Kommt er dereinst, dann wird wieder der alte Kampf um das neue Recht anheben. Doch für den Genius zu streiten, ist ein fröhlich Thun.

In den grau verhängten Tagen der sich vorbereitenden Wetterwende wie in hellen Zeiten müssen wir uns selbst helfen, damit uns geholfen werde, und die Lauen, Unschlüssigen kräftig anspornen. Sollte ich selbst als alter Praktikant, als ein zwischen

Rampenlicht und Schlussprospekten in Ehren ergrauter Theatermann, zuviel fordern, so deck' ich mich mit den guten und gescheiten Worten Richard Batkas: „In jedem Augenblick kühlen Blutes alle Möglichkeiten erwägen, nie sich völlig an eine einzige grosse Idee hingeben, das ist die Tugend eines Professors." Mit dem winkelrechten, taktmässigen Rudern werden auch wir Kritiker unser Schifflein nicht sonderlich vorwärts bringen. Nur ein frischer Enthusiasmus schwellt uns die Segel und führt uns zu neuen Entdeckungen. Glückliche Fahrt wünscht Ihnen und sich selbst

Ihr
Ihnen altergebener

Paul Marsop.

Gegen Theater- und Musik-ausstellungen.

Zehn Jahre sind vergangen, seit die grosse wiener Theater- und Musikausstellung sang- und klanglos zur Ruhe bestattet wurde. Ihre dilettantischen Anreger haben inzwischen das Spielzeug ihrer Laune wohl schon einige dutzendmal gewechselt. Die idealistischen Mithelfer versuchten sich damit zu trösten, dass doch auch für ernstere Studienzwecke Verschiedentliches abfiel, und verbuchten in stiller, anspruchsloser Arbeit den nicht überreichen wissenschaftlichen Ertrag, die neu erworbenen Mittel, „durch die man zu den Quellen steigt“. Gern hätte man sich in der freundlichen Gewohnheit des Weiterlebens der unfrohen Erinnerungen an viel fruchtlos aufgewendetes Bemühen der besten Männer entschlagen. Aber es mehren sich neuerdings in bedrohlicher Weise die Anzeichen, dass die böse That fortzeugend Böses

gebären werde. Da ist es denn ratsam, sich im Hinblick auf die in Wien gemachten Erfahrungen darüber zu verständigen, dass eine Musik- und Theaterausstellung an sich etwas durchaus Widersinniges und ein ausgiebiger, sachlicher Erfolg bei einem derartigen Unternehmen nicht zu erzielen sei — selbst wenn die Vorbereitungen dazu in aller dienlichen Musse, und zwar durch die rechten, von keinen kleinlichen Nebenrücksichten eingeschränkten Persönlichkeiten betrieben würden.

Nicht in den Salons der Fürstin Metternich tauchte zuerst der Gedanke auf, durch Ausstellungen weiteren Kreisen Einblicke in die Organisation und Geschichte des Theater- und Musikwesens zu verschaffen. Bereits im Jahre 1878 wurde zu Paris eine unter historischen Gesichtspunkten angelegte und geordnete Ueberschau der Entwickelung der szenischen Dekoration und Maschinerie geboten — in der Art, in welcher die Franzosen nun einmal den Begriff des Historischen dem chauvinistischen Tagesbedürfniss anzupassen sich gewöhnt haben. Wie nachlässig zu Werke gegangen wurde, das ist aus einigen Sätzen zu ersehen, die ich dem Bericht des seither verstorbenen, gründlich vorgebildeten und zuverlässigen Kritikers Auguste Vitu entnehme: „Die Theaterausstellung auf dem Marsfelde giebt uns keinen rechten Maassstab, um genügend abzuschätzen, wie weit sich die Arbeiten unserer zeitgenössischen Künstler von denen der alten Deko-

rationsmaler entfernen. Denn sie zeigt uns ihre sämtlichen Maquetten von 1619 bis 1877 bei derselben indifferenten Tagesbeleuchtung. Auf diese Art nimmt Früheres und Späteres den gleichen Familienzug an." Aehnlich wurden um ein Weniges später in London Theilausschnitte aus der Theatergeschichte durch Abbildungen und Modelle illustrirt. Der Tapezierer that fraglos sein Bestes: „For shaw," sagt der Engländer; „damit doch etwas geschehe," der Deutsche. Es folgte Bologna, mit Verwendung eines verhältnissmässig weitschichtigen Apparates. Da entzückte den Beschauer ein in schier unübersehbarer Fülle aufgehäuftes Edelmaterial, wie stets, wenn die Italiener auf irgendwelchem Gebiete offenbaren, dass die Schatzkammern ihrer grossen künstlerischen Vergangenheit unerschöpflich sind. Da fehlte es nicht am guten Willen verdienstvoller Gelehrter, die sich den Besuchern aus dem Norden als Männer von tüchtiger wissenschaftlicher Schulung vorstellten. Doch den leitenden Kräften mangelte die Kenntniss der eigentlichen Ausstellungstechnik — die man jetzt auch jenseits der Alpen mit Virtuosität beherrscht, wie vornehmlich die grosse venetianische Bilderschau vom Jahre 1901 dargethan hat. Eine Art ziemlich ungeordneter, aber für den des Weges kommenden Fachmann recht lehrreicher „Musikausstellungen" in eigens zu diesem Zweck hergestellten Vitrinen weisen ferner seit Langem auch die Prunk- und Ehrensäle bedeuten-

der italienischer Bibliotheken auf, wie besonders die von S. Marco in Florenz, vom Kloster Monte Cassino, vom Konservatorium S. Pietro a Majella zu Neapel. Beobachtete man nun hier und dort bei diesen verschiedenen Einrichtungen und Veranstaltungen die Haltung der Besucher, so ergab sich, dass das grosse Publikum, wenn es sich überhaupt blicken liess, unter flüchtiger Befriedigung einer oberflächlichen Neugier die Reihen der Maquetten und der Kästen mit aufgeschlagenen Büchern und Noten im Geschwindschritt, oder zerstreut und gelangweilt herumschlendernd durchmass. Hingegen erhielt im einzelnen Falle der Sachkundige jeweilig eine Anregung, der nachzugehen ihm einerseits die Theater-, die kirchlichen und kommunalen Archive, andererseits die an die Paraderäume der erwähnten Bibliotheken angrenzenden ruhigen Arbeitssäle mit ihren gut geordneten Sammlungen die erwünschte Gelegenheit gewährten. Für die ästhetische Bildung der Menge leisteten also solche Theilausstellungen nichts. Angehende oder vorgeschrittene Fachleute konnten sie nur auf Einzelerscheinungen hinweisen, keineswegs jedoch ihnen auf die bedeutsame Frage Antwort geben: „Wie und zu welchem Ende studirt man Theater- und Musikgeschichte?“

Die hochgestellten dilettirenden wiener Maecene, will sagen die Fürstin Metternich und ihre Freunde, vermochten aus derartigen Erfahrungen

keinen Nutzen zu ziehen, weil sie selbst dergleichen Beobachtungen augenscheinlich nicht gemacht und es auch nicht für erforderlich gehalten hatten, sich bei sachkundigen Gelehrten Raths zu erholen, ehe sie ihren Gedanken verwirklichten. Vermuthlich sagten sie sich: „Die Massenausstellungen von Bildern und Skulpturen haben sich seit Längerem eingebürgert und erfreuen sich eines zahlreichen Besuches. Musik und Bühnenspiel sind freie Künste, gleich der Malerei. Mit einer Monstrevorführung von gedruckten Musikwerken, Autographen und theatralischem Zubehör hat man es bisher noch nicht versucht. Warum sollte man also damit die Welt nicht einmal in Erstaunen setzen?“ Selbst angenommen, die heutigen pariser oder berliner grossen „Salons“ mit ihrem planlos bunten, abgeschmackten Durcheinander von tausenden und abertausenden, die heterogensten Stoffe behandelnden Tafeln wären in der That ein Segen für die Kunst und wirkten erzieherisch fördersam — wie ist es möglich, sich nach Analogie einer Bilderschau eine Theater- oder gar eine Musikausstellung unternommen zu denken? Die Erstgenannte gilt, aller idealen Bestrebungen ungeachtet, mit als Kunstmarkt. Der eine Besucher kauft; der andere sucht sich wenigstens ein Gemälde aus, was ihm gefällt, versetzt sich in die Illusion des Erwerbslustigen oder Verschmähenden, prüft, vergleicht, kämpft, soweit es seine individuellen Fähigkeiten gestatten, den

im Ringen verschiedener Richtungen sich kundgebenden Kampf der Ideen mit. Aber abgesehen von den selten der Oeffentlichkeit unterbreiteten Skizzen oder von den Leistungen der mangels genügenden Könnens sich in nur hingehauchten Vorversuchen gefallenden Moderichtungen hat man es doch mit dem zu thun, was eine und die andere Kunst als ihr fertiges, zum ästhetischen Genusse vollreifes Werk dem Aufnehmenden bietet. Daher drängen sich Sammler und Liebhaber, Empfängliche und Zerstreuungsbedürftige in die Säle des Champ de Mars, des münchener Glas- oder Sezessionisten-Palastes, wie sie, je nach Belieben und Zeitgeschmack, in die Konzertsäle und Theater hereinfluthen, allwo gleichfalls fertige Kunstwerke sich nach Maassgabe der ihnen innewohnenden Wirkungsfähigkeit an Phantasie und Verstand der Zuhörer wenden. An der Theater-, an der Konzertaufführung wie an der Ausstellung von Plastiken, Gemälden und Stichen nehmen die Laien wie die Wissenden ihren Antheil in willigem Entgegenkommen, jene mehr naiv erfassend, diese mehr bewusst verarbeitend. Hingegen steht bei einer Theater-, bei einer Musikausstellung, die nur Andeutungen über die Sonderart und sinngemässe Verlebendigung von in der Gegenwart, in näher oder weiter zurückliegender Vergangenheit geschaffenen Kunstwerken bereit hält, der instruktive Zweck naturgemäss im Vordergrunde. Mit Händen zu greifen ist nun, dass man

die Theilnahme breiterer Schichten dort viel schwerer gewinnt, wo es sich um ein ernstes Lernen, als wo es sich um einen wenn auch nicht immer leicht auszuschöpfenden Genuss handelt. Je mehr man aber der Masse durch Berücksichtigung des grob augenfällig Sinnlichen, des Kleinkrämerischen, Anekdotischen das Gediegene mundgerecht zu machen sucht, um so mehr wird die Pietät gegen die Meister, über deren Leben und Werke Aufschluss zu geben beabsichtigt ist, verletzt, die Vornehmheit der Wissenschaft prostituirt, der trotz aller eindringlichen Mahnungen Schillers bis auf den heutigen Tag nicht recht festgewurzelte Glaube an die Weihe und Würde des Theaters in der Volksseele erschüttert.

Ohne beklagenswerthe Zugeständnisse ist eine solche Ausstellung nicht zugkräftig zu machen, mit ihnen wird sie zum Jahrmarkt, der nichts weniger als vergnüglich anmuthet, weil das Läppische mit dem Erhabenen bunt zusammengequirlt ist. Die illustrirten Literaturgeschichten, die nicht, wie sich Viele einreden liessen, dem Bedürfniss weiterer Kreise, sondern der Spekulation findiger Verleger ihre Entstehung verdanken, haben das Gesammtniveau des Verständnisses für Literatur nicht gehoben. Die dramatische Literatur darf nur e i n e Illustration kennen, die Bühne. Nicht minder ist in der epischen und lyrischen das subjektive Empfinden das Wesentliche, Ausschlaggebende — und der „illustrirende“ Künstler kann nur Anempfinder

sein. Noch weniger Berechtigung hat eine illustrirte Theater- und Musikgeschichte in der Form einer Theater- und Musikausstellung. Selbst bei fortlaufender streng historischer Anordnung können Text und bildliche Darstellung, beziehungsweise Modell kaum einen Augenblick beisammen bleiben, weil sich in Beiden nur eine unendliche Fülle besser oder schlechter geordneter Stichproben, aber niemals eine zusammenhängende, fortlaufende Darstellung bieten lässt. Hier und dort herumsuchend, muss der Belehrung Heischende bald den sich verwirrenden Faden abreissen lassen, bald wieder neu knüpfen. In diesem Buch, dieser Dokumentensammlung, dieser Partitur ist ein Satz, ein Notenfragment, in der nächsten Vitrine das folgende Schlussglied aufzulesen; hüben spricht ein Unikum in beredter Kürze, drüben ermüden den auf die Erkenntniss des Fortganges Begierigen Gleichartiges und Verwandtes zu hochgethürmten Wällen aufgehäuft. Denn auch bei unumschränkter Herrschaft über den vorhandenen Gesammtstoff, bei der zweckmässigsten Anordnung kann man in der Zurschaustellung todten Materials nicht immer streng logisch vorgehen. Die in klarer, gedrungener Gedankenentfaltung vorschreitende historische oder theoretische Schrift führt ihren Beweis Schritt für Schritt; die isolirte, auf der zufällig oder absichtlich aufgeschlagenen Seite des ausgelegten Buches in die Augen fallende Behauptung, das sich als erläuterndes Aphorisma zur Beleuchtung dieser

Werdeperiode oder jenes Milieus darstellende Bild muss seine Glaubwürdigkeit durch Mitzeugen zu verstärken trachten.

Der Bühne, dem gleicherweise seinen Besuchern ohne theoretischen Befähigungsnachweis zugänglichen Konzertsaal stehen Theater- und Musikgeschichte als ernste, durch Leistungen wie Kleins „Geschichte des Dramas“, Devrients „Geschichte der deutschen Schauspielkunst“, eines Ambros „Geschichte der Musik“, Jahns „Mozart“, Spittas „Bach“ trotz ihrer Jugend bereits hinlänglich legitimirte Wissenschaften gegenüber. Wie ihre ältere Schwester, die Kunstgeschichte, verlangen sie von dem innerhalb ihrer Gebiete frei Schaltenden eine durch emsige Arbeit und straffe Selbstdisziplin mühsam und allmählich zu gewinnende, aristokratische Höhe der Anschauung, wehren sie die Popularisirungsversuche der die breite Menge der Unwissenden mit schönrednerischen Floskeln verblüffenden Halbtalente streng und entschieden ab. Um sich in die Theater- und Musikgeschichte einzuleben, muss man das feinhörige Ohr für den Tonfall und den Wellenschlag widerstreitender und sich auslösender Epochen besitzen; um Theater- und Musikgeschichte im Ausschnitt wie im weitausschwingenden Zuge der grossen Fortschrittsperioden darzustellen, muss man Künstler sein, Musiker im innerlichen Mitempfinden alles Schönen und Gewaltigen, Plastiker in der Gruppirung des Verwandten und

Gegensätzlichen, Architekt in der Gliederung des gedanklichen Aufbaues, Poet in der Handhabung des herrlichsten und am schwersten zu bemeisternden Kunstmaterials: der deutschen Sprache. Kunst- wie welthistorische Ueberschau soll ein organisches Werk sein, soll wie die schön gegliederte, in kräftigen oder anmuthigen Formen aufschwellende Kunst selber, Styl haben, soll ohne Stocken und Stammeln Gedanken aus Wissen, Erkenntniss- und Schönheitslehre aus Gedanken entwickeln — jenseits von Parteienstreit und Dilettantismus. Damit ist einer jeden Musik- und Theaterausstellung das Urtheil gesprochen.

Auch die relativ werthvollen Anregungen, die der Fachvertraute einem derartigen Unternehmen immerhin zu danken hat, sind nicht allzu hoch zu bemessen. Dass ein Spezialist den anderen mit Entdeckungen aus seinem ihm verbrieften Seitenabtheil jählings überrascht, das kommt bei dem Zersplitterungsgeist, der leider auch in die Kunstwissenschaften gefahren ist, bei der leidigen Haltung der meisten Musikzeitungen, die ihre Spalten gern mit der Erhärtung alleinseligmachender Parteidogmen ausfüllen, und der Theaterblätter, die lediglich den Wuchergeschäften der Agenten dienen, auch im gewöhnlichen Kreislauf der Dinge oft genug vor. Zugegeben, dass man von fesselnden Einzelheiten aus der Periode des Jesuitendramas und aus dem wiener Volksbühnenwesen des achtzehnten Jahrhunderts, dass man von

der Reichhaltigkeit der veroneser Madrigalschätze, von den nach Inhalt und Auszierung gleich bedeutsamen spanischen Codices vor ihrem Auftauchen in der wiener Rotunde wenig wusste: wie lange hätte es noch gedauert, bis unsere beweglichen jüngeren Forscher, die neuerdings, in guter Schule erzogen, ihre Rundfahrten über den neudeutschen Reisezirkel München-Bayreuth-Weimar ausdehnen, diese Kleinode auf eigene Hand entdeckt haben würden? Weiter zugestanden, dass bei einem solchen riesigen Zusammenfluss von Material Manches traulich im gleichen Kasten bei einander ruht, dem man sonst, Dokument um Dokument, besonders nachspüren muss: hat der Gelehrte gerade in Hast und Drang einer seine Arbeitskraft auf hundert Gebieten in Anspruch nehmenden Ausstellungszeit Musse und Gelegenheit, gründliche vergleichende Studien zu machen? Man kann ihm, wofern er gut beleumundet ist, einen und den anderen seltenen und inhaltsschweren Band zu einem mehrtägigen Studium überantworten. Wie viele Jahrzehnte jedoch hätte der Fachmann wohl gebraucht, der beispielsweise nur die auf der wiener Ausstellung ausgelegten Reichthümer an älterer Kirchenmusik Seite für Seite mit gebührender Gründlichkeit zu durchmustern begonnen haben würde? Man muss sich also mit dem Bewusstsein begnügen, dass vieles Werthvolle während einiger Monate unter dem gleichen Dach lagert, dass es,

je nach Begabung und Kenntnissen der Abtheilungsvorstände, gut oder mittelmässig katalogisirt wird, und dass man also in Zukunft hierin und darin etwas genauer Bescheid weiss, wo Barthel seinen Most zu holen hat — wenn er kann und mag. Gelänge es daher selbst für eine spätere Ausstellung, aus der unermesslich herrlichen Fülle der vatikanischen Bibliothek die geeigneten und ausreichenden Materialien zu erhalten, die man in Wien schmerzlich vermisste, würde Frankreich ein andermal Aktenstücke und sinnfällige, belehrende Zeichnungen und Stiche einsenden, an deren Stelle man sich in Wien mit dekorativen Stillleben zu begnügen hatte, selbst dann müsste der Eine doch wieder nach Paris gehen, wenn er Quellenstudien zur Geschichte der Tanzkunst unter Ludwig XIV., oder der Andere nach Rom reisen, wenn er sich in die Welt Palestrinas einleben wollte. So wie, ungeachtet aller Kataloge und des ganzen Apparates der Hülfsmittel, der junge Kunstgelehrte nach Florenz pilgert, wenn er der Frührenaissance, oder das madrider Museum aufsucht, wenn er Velasquez gegenüber zu selbständiger historischer Kritik vordringen will. Es thut auch sonst gut, jeden Meister möglichst in seiner Lebens- und Arbeitssphäre zu studiren. In Summa steht der unmittelbare wie der mittelbare Gewinn, den die Wissenschaft aus Theater- und Musikausstellungen zu ziehen im Stande ist, keinesfalls in einem ent-

sprechenden Verhältniss zu dem Risiko, das man eingeht, indem man unersetzliche Kostbarkeiten den Gefahren des Hin- und Herschickens und des mit einer Massenaufstellung von Gegenständen unvermeidlich verbundenen Durcheinanders aussetzt.

Mit Fug und Recht lässt sich allerdings behaupten, dass der relative moralische Erfolg der wiener Ausstellung ein mehr befriedigender gewesen wäre, wenn nicht das anmaassende Pfuscherthum der Dilettanten, sondern die Fachkundigen in den wichtigeren Fragen das entscheidende Wort zu sprechen gehabt hätten. Um der Ehre der Wissenschaft halber hätte der österreichische Staat, nachdem das Protektorat einmal von hoher Stelle übernommen und angesehene Beamte in die Komités eingetreten waren, einen tüchtigen Griff in den Beutel thun müssen, anstatt die Deckung der Ausgaben den zweifelhaften Finanzkünsten skrupelfreier Liebhaber anheimzustellen. Um der Ehre der Wissenschaft halber war dem Vorschlag des vortrefflichen Glossy, die Ausstellung in den aristokratischen Räumen des Belvedère abzuhalten, zuzustimmen, anstatt dass in dem Jahrmarktsbau der Rotunde Schiller und Beethoven mit k. und k. Schminkefabrikanten und Damenschneidern unter ungleichen Gewinnaussichten einem Wettkampf um die Gunst zerstreuungslustiger Gaffer ausgesetzt wurden. Um der Ehre der Wissenschaft halber

hätte man — die Generalbedenken gegen jede derartige Ausstellung bei Seite gesetzt — an dem einzig richtigen Prinzip der planmässigen, lückenlosen Aufreihung nach streng historischen Grundsätzen festhalten sollen. Um der Ehre der Wissenschaft wegen hätte man die unwürdige Liebedienerei der Einrichtung von besonderen Schaukästen für Komponisten fürstlicher und adeliger Häuser sich nicht zu Schulden kommen lassen und die dilettantischen Spiegelfechtereien des Rothschild-Salons schlechterdings nicht dulden dürfen, hätte man die Ansprüche eingebildeter Duodez-Dramatiker und eitler Komödianten scharf abfertigen, endlich und vornehmlichst: die Pietät gegen die Heroen der Dichtung und Musik stets im Auge behalten sollen. Grobe Taktlosigkeiten, wie die, Beethovens Hörrohr oder das „marbacher" Schillerzimmer Tag für Tag dem blöden Grinsen witzelnder Pflastertreter preiszugeben, die unmittelbar darauf die Fertigkeiten der Bauchtänzerin im benachbarten Variété bestaunten, oder wie die, Manuskripte von Johannes Brahms mit den Eingebungen der hochgeschürzten Gassenmuse eines Millöcker zusammenzulegen — solche Rohheiten warfen böse Flecken auf die Gesittung eines ob seiner Kulturfortschritte hochgerühmten Jahrhunderts.

Wohlverstanden: mit schwerem Herzen mussten die ausgezeichneten Gelehrten, deren Arbeitskraft man um ihrer Unentbehrlichkeit willen ausnutzte, sich mit dieser Summe von folgen-

schweren Irrthümern und unentschuldbaren Missgriffen abfinden. Sie mussten es, wie ihnen überhaupt keine Wahl blieb, der an sie ergangenen Aufforderung, die Ausstellung vorzubereiten, Folge zu leisten oder nicht. Denn sie standen fast alle in Amt und Brod — und die Beziehungen der Fürstin Metternich reichten weit. Mag vielleicht ein Aengstlicher es nachträglich mit feierlicher Erklärung verneinen, so bleibt es doch ausser allem Zweifel, dass eine stattliche Anzahl wissenschaftlich hochstehender Männer gegen ihre Ueberzeugung, in voller Erkenntniss des Widersinnigen einer Musik- und Theaterausstellung, ihre besten Kräfte anzuspannen sich genötigt sah. Soll sich dergleichen wiederholen? Hoffentlich zum Mindesten weder in Deutsch-Oesterreich noch in Deutschland. Dass trotz alledem noch eine Reihe ausgezeichneter, in mancher Hinsicht unübertrefflicher Theilleistungen ermöglicht werden konnten, wie sie Glossy in der Ausstellung der Stadt Wien, Sandberger in der Uebersicht über die Epoche Orlando di Lassos, Trautmann in der über die Oper am bayerischen Hofe, wie sie Fleischer in der königlich preussischen Instrumentensammlung, Robert Hirschfeld und Berwin in allen wichtigen Abtheilungen der italienischen Räume durch klare Anordnung und zweckvolle, fachtüchtige Katalogisirung boten: das stellt der Leistungsfähigkeit wie der Selbstlosigkeit des deutschen Gelehrten das glänzendste Zeugniss

aus. Auch die Abtheilung für Notenstich und -Druck, und ebenso die Portrait-Sammlung der wiener Intendanz hoben sich aus den unzähligen, durch Ueberladung, Lücken, Geschmacklosigkeiten, Kindereien geschädigten deutschen und ausländischen Gruppen vortheilhaft heraus. Hut ab vor Männern, die dem Dünkel und Unverstand Zoll für Zoll den Boden abzutrotzen wussten! Indessen machten diese in der Stille errungenen und in der Oeffentlichkeit nicht einmal begriffenen, geschweige denn nach Gebühr anerkannten Siege das Ungeheuerliche nicht wett, dass hochstehende Gelehrte gerade gut genug dazu sein mussten, zur Befriedigung der Launen unwissender Dilettanten ihr Bestes beizutragen. Ging doch aus dem Benehmen der leitenden Ausstellungskreise gegen die Schaar der opferwilligen Männer zur Genüge hervor, dass man an maassgebenden Stellen keine Ahnung davon hatte, welche Ehre es ist, die deutsche Wissenschaft als Gast bei sich zu beherbergen! Wahrlich, es war eine böse Ironie des Zeitgeistes, dass jeder dritte an Mozarts „Ehrenkoje“ vorübergehende Besucher mit spöttischem Wort des Erzbischofs Colloredo gedachte, der den Meister mit seinem Hausgesinde speisen liess, während in dieser selben Ausstellung eine Anzahl namhafter Kunstgelehrter die unsichtbare Livrée von Leuten tragen mussten, die sicherlich von Musik, von ernsthafter Kunstausübung noch erheblich weniger verstanden als jener Kirchenfürst. Man glaube aber

nicht, dass Erfahrungen, wie sie der Mann der Wissenschaft in Wien zu machen hatte, ihm anderswo erspart bleiben würden. Nur allzu oft und fast überall hat Wissen und Charakter vor der suprema lex des Eigenwillens eines Mächtigen noch zurückzuweichen. Auf dem Katheder sehr selbstbewusst, ja unduldsam gegen Andersdenkende, ist der deutsche Gelehrte im Leben überbescheiden geblieben. Wo wäre der Maler oder Bildhauer, an den man das Ansinnen zu stellen wagte, sein Werk unmittelbar neben den Erzeugnissen Gevatter Schneiders und Handschuhmachers zur Schau zu stellen?

Insgleichen war es ein starkes Stück, dem Fachmanne zuzumuthen, inmitten des Lärms und Trubels eines wunderlichen Mess- und Vogelwiesen-Treibens sich geistig zu sammeln und, sorgsam Beobachtung zur Beobachtung, Folgerung zur Folgerung fügend, eine fruchtbringende Arbeit zu thun. Er braucht seinen friedlichen Studirwinkel in Bibliotheken und Archiven. Von einer drängenden, schwatzenden Menge aus einer Ecke in die andere geschoben, von den dissonirenden Stimmen rauschender Militärmusik, schallender Gongs, schnarrender Orchestrions, näselnder Klavicymbels gepeinigt, kann er auch bei äusserster Willensanspannung kaum einen Katalog mit Aufmerksamkeit durchgehen. Vollends ist es unmöglich, bei solchem Wirrwarr der Erscheinungen, Eindrücke und Klänge sich in die weihevolle Stim-

mung zu versenken, die schöne oder rührende Erinnerungszeichen aus den Epochen grosser Kunst und unsterbliche Werke in der Handschrift der Geistesheroen in uns erwecken sollen. Will man den Genius in seiner Werkstätte mit schicklicher Zurückhaltung belauschen, will man sich in den schwer zu enträthselnden Charakter des Künstlers einleben, dem liebenswerthen in herzlicher Freude an seinen Vorzügen, dem schwankenden, irrenden, oft entschuldbaren mit sympathischer Antheilnahme nähern, so taugt allein die innige Zwiesprach.

Der Gereiftere, der Mann des individuellen Blickes, sucht und findet auch in den Kunstwissenschaften seine eigenen Wege.

Um Lernbegierige in die praktische Instrumentenkunde, in die Naturgeschichte der Szene und ihrer seit Jahrtausenden vor sich gegangenen Wandlungen einzuführen, begründe man in allen wichtigeren Kunstresidenzen staatliche oder städtische Musik- und Theatermuseen. Respektable Anfänge dazu sind hier und dort bereits gemacht worden. Die königliche Instrumenten-Sammlung zu Berlin wuchs, durch hochherzige kaiserliche Freigebigkeit gefördert, vermöge der rastlosen, zielsicheren Bemühungen Fleischers innerhalb kurzer Zeit zu einem wissenschaftlichen Institut ersten Ranges heran. In München ist der kenntnissreiche und energische Sandberger am Werke. Auch an anderen Orten regt sich's. Nur gilt es für die Re-

gierungen der einzelnen Bundesstaaten jetzt wachsam zu sein, damit nichts Werthvolles über Nacht in's Ausland wandere — wie man auch bei uns seit Jahr und Tag vortreffliche ältere Bilder und eigenartige Erzeugnisse der angewandten Kunst früherer Jahrhunderte über die Grenze schleppt. Amerika kauft und saugt Alles auf. Wenn man sondernd und sichtend zusammenstellt, was die historischen Kunstgewerbesammlungen an schönen alten Instrumenten, bemerkenswerthen Bühnenrequisiten, fesselnden Dekorationsskizzen und Aehnlichem enthalten, und damit nach und nach vereinigt, was sich an entsprechendem Besitz in alten Adels- und Patrizierfamilien, im Vermögen geistlicher Körperschaften, im Fundus und in den Archiven gut ausgestatteter Bühnen findet, die sich ja doch für den szenischen Gebrauch mit Kopieen begnügen können: dann wird für die Wissenschaft Erkleckliches gewonnen sein. In solchen Museen hätten dann aus den Reihen der Universitäts- und Konservatoriumsprofessoren erwählte Dozenten die Modelle, Maquetten, Abbildungen, Instrumente mit Anpassung an die in den Vorlesungen über Kunstgeschichte üblichen Lehrformen den Studirenden zu erläutern. Dem kunstliebenden Laien, der sich der wissenschaftlichen Disziplin zu fügen gesonnen ist, brauchten diese Kurse nicht verschlossen zu bleiben — wie ihm bereits heute die kunsthistorischen Seminare vorurtheilsfreier akademischer Lehrer offenstehen.

* *

*

Weder den Laien, noch der Wissenschaft und ihren berufenen Vertretern, noch den erlauchten Namen unter den Dichtern und Komponisten gereicht eine Musik- und Theaterausstellung zu Nutz und Frommen. Die Weihe, die auf den Gedenkstätten Weimars ruht, das ahnungsbange, wahrträumende Sinnen, in das auch das loseste Weltkind inmitten der bescheidenen Sammlungen des Häuschens auf dem salzburger Kapuzinerberg verfällt, würde sich auch in der feinfühligst ausgestatteten, nach allen Regeln eifriger und unabhängiger Wissenschaft sorgsam hergerichteten Theater- und Musikausstellung niemals einfinden. Will man den Genius in beseelten Zungen reden lassen, so spreche er vor versammelter andächtiger Gemeinde von der Bühne, von der Orgelempore, von dem Konzertpodium herab, das den guten Göttern der Symphonie zugelobt ist. Liebevoll vorbereitete, durchgeistigte, in würdiger Einrahmung dargebotene Aufführungen: das sind die rechten Theater- und Musikausstellungen. Solche Aufführungen aber lassen sich am einen und am anderen Ort ohne Defizit, ohne die Einmischung vielgeschäftiger Dilettanten erzielen. Für alles, was die Rotunde in jenem Schmerzensjahre ihren Besuchern schuldig

blieb, sind die Theaterfreunde in der wiener Hofoper und in der „Burg“ reichlich entschädigt worden. Nach wie vor wird jedem Musiker, jedem Dramaturgen, der nach Wien pilgert, eine erhebliche Summe dankenswerther Anregungen zu Theil.

Als durchaus antipolitische Natur empfinde ich nicht die geringste Neigung, mich in eine Erörterung darüber einzulassen, inwieweit die neuerdings oft wiederholte Behauptung vom „Rückgang Wiens“ auf Wahrheit beruhe, und fühle mich ebensowenig versucht, vergleichsweise festzustellen, ob nicht eine entsprechend starke Abnahme des idealen Strebens und Wirkens sich in reichsdeutschen Zentren fühlbar mache. Doch mit Nachdruck betone ich gerade in diesem Zusammenhange, dass ich in Wien die beste Theaterstadt der Welt sehe. Unbefähigte, rückenmarklose, träge, aber sich in Selbstgefälligkeit spreizende, oder ihr Talent und ihre Umgebung in Nuancensucht erstickende Direktoren mögen auch dort kommen und gehen. Doch was bleibt, was Niemand Wien nehmen kann, das ist die quellende Fülle ursprünglicher dramatischer und musikalischer Begabung im deutsch-österreichischen Wesen, das ist die frische, naive, durch kein hyperästhetisch-neurasthenisches Gefasel und keine rechthaberische oder witzelnde Afterkritik angekränkelte natürliche Empfänglichkeit des Volkes. Alles in Allem hat man in der Kaiserstadt den

Genius eh' und je mit Wärme und Liebe aufgenommen — und reiche Gastgeschenke hat er zurückgelassen. Der herbe Gluck, der strenge Beethoven, der spröde Brahms haben hier ihre zweite Heimath gefunden.

Es war auch nicht nur die Anhänglichkeit an das Kaiserhaus, die Mozart bestimmte, unter gedrückten Verhältnissen an der Donau auszuharren. Mochten die Wiener ihn zeitweise gegen die wälschen Modemusiker zurücksetzen: er hätte ohne sie doch nicht leben können. Was ihn schmerzte, war, dass seinen „Nozze di Figaro", seinem „Don Giovanni" sich eine Zuhörerschaft nicht schneller und mit grösserer Herzlichkeit zuwendete, auf die er mehr hielt und halten musste, wie auf irgend eine andere. Sein Gegenpartner Salieri erschien auch ihm nicht als der Erste Beste. Aus einer Schaar flach-gefälliger Geschwindschreiber ragte er nicht unbeträchtlich hervor; es gehörte seitens der Laien schon eine gewisse musikalische Kultur dazu, um sich an seinen Opern zu ergötzen. Das hat sich Mozart schwerlich verhehlt. So tief Salieri unter ihm stand: anderwärts hätte er es aller Wahrscheinlichkeit nach mit noch unwürdigeren Rivalen zu thun gehabt. Alle materiellen Vortheile, alle klugen, selbst geistreichen Bemerkungen und Lobsprüche über den Werth seiner Kunst wären ihm für die gesund natürliche musikalische Auffassungsgabe, für das warmblütige süddeutsche Mitempfinden

seiner Wiener kein Ersatz gewesen. Leichter ist es, über ihr Phäakenthum zu spotten, als es seiner Eigenart nach zu erkennen. In jedem Phäaken steckt ein Stück Künstler — sonst hätten auch die Landsgenossen der Nausikaa den überlangen Sang des Odysseus nicht bis zum Schluss mit Spannung und Theilnahme angehört. In jeder Künstlernatur regt sich die Laune, die Caprice, tritt die Freude am sinnlichen Lebensgenuss in hundert Farbenbrechungen stärker heraus, zeigt sich ein Wechsel zwischen gedanken- und traumversponnenem, scheinbar trägem Dahindämmern und aufschnellender Thätigkeit. Wo die Phantasie vorherrscht, kann man das Dasein nicht in den rechtwinkligen Exerzierplätzen der staatsbürgerlichen Normalpflichten ausschreiten. Dies Künstlerische im Wiener, mit allen davon nicht abzutrennenden Schwächen, erkannte und schätzte Mozart.

Noch ein Anderes gewahrte er, der das feinste Ohr unter allen Sterblichen hatte: das wundersame Einstimmen von Menschen und Landschaft. Ist's doch ein Ineinanderklingen, wie wenn Beide an einem besonderen Schöpfungssonntage in der gleichen Stunde das Licht erblickt hätten. Auch diese Harmonie hielt und band ihn. Grillparzer sagt:

„Hast Du vom Kahlenberg das Land Dir rings besehen,
So wirst Du, was ich schrieb, und was ich bin, verstehen."

Die Kunst Mozarts und die Grillparzers haben

eine gemeinsame Nährmutter: die Natur ihrer Wohnstätte. Wenn man von einer wahrhaft liebenswürdigen, liebenswerthen Landschaft sprechen kann, so ist es die des Wienerwaldes, mit den wundervoll vorbereiteten Crescendi von schwellenden Rebenhügeln zu waldumsäumten Bergkuppen, im Vordergrunde der mächtige, reichbelebte Strom, zum Abschluss trotzig aufragende, schneebedeckte Alpenhäupter. Das Schöne mit dem Einschlag des Grossen; quellendes Leben der Gegenwart, idyllisch stille Rastplätze, dunkle, mit Grabkreuzen übersäete Erinnerungsstätten an schwere, drangvolle Vergangenheiten. Eine solche Tafel war den Dichtern, den Musikern des deutschen Oesterreich gedeckt worden. Die ihnen gemeinsame Naturvorlage muss man durchstudiren. Sie lehrt uns aber auch, dass wir ebendiesen Musikern nicht völlig gerecht werden können, ohne dass wir uns jene Dichter zu eigen gemacht haben. Zu Manchem, das in Mozarts Partituren bei aller krystallnen Klarheit der Formensprache durch ein nicht müheloses Nachsinnen erkannt sein will, geben uns Raimund und Grillparzer bessere Schlüssel als Herr Gottlieb Stephanie, als der italienische Bohémien da Ponte, und der Wandervogel Schikaneder.

Der wiener Wald als Ausstellungsobjekt! Daran hatten die hochfeudalen Gönner der Kunst nicht gedacht. Am End' ist der liebe Herrgott doch noch gescheiter wie die Fürstin Metternich.

Bayreuther Randzeichnungen.



Bayreuth an der Jahrhundertwende.

I.

„Schreiben ist geschäftiger Müssiggang," heisst es im „Götz von Berlichingen". Ich gehe ungern müssig, daher beabsichtigte ich niemals, über die bayreuther Festspiele zu „schreiben": je einen Aufsatz über je einen Aufzug, je drei Klexe über je eine gesprungene Violinsaite, je zehn Bosheiten über je einen Kollegen. Auch habe ich keinen zureichenden Grund, den Leser systematisch zu langweilen. Ferner liebe ich es nicht, Jemandem in's Wort zu fallen — am allerwenigsten den Künstlern. Aber gute und gutgedruckte Bücher haben breite Ränder, auf denen man allerhand Schnörkel zeichnen kann, ohne den Text absichtlich oder unabsichtlich zu verwischen. Vielleicht ergiebt sich aus zwanglos ineinanderverschlungenen Arabesken dennoch ein geschlossenes Bild. Wer freilich das Buch

selbst lesen will, der muss nach Bayreuth reisen.

Mit manchem alten Freunde und Kampfgenossen stieg ich vor einem Vierteljahrhundert in jungen Tagen „gar unbelehrt“ zum Festspielhause hinauf. Wie war uns doch zu Muthe, als wir zum ersten Male in das blühende Thal hinabblickten?

Vom Hügelrand zu dämmrig blauen Weiten
Schweift froh der Blick in's deutsche Land hinaus.
Wie schimmernd Sonnengold sich Felder breiten —
Die Wiesen schmückt ein tausendfarb'ger Strauss.
Tief unten friedlich still die Wasser gleiten —
Im Spätlicht schmiegt sich traulich Haus an Haus.
Und über Stadt und Fluss auf hoher Halde
Thront hehr die Kunst am grünen Bergeswalde!

Welch zaub'risch Bild! Ein überschwänglich Hoffen
Erfüllt die Seele. Grosses war gescheh'n. . .

Ja, Herrliches war uns offenbart worden. Die gewaltige Zeit hatte die gewaltige Kunst geboren. Nicht Wenigen wurde Bayreuth zu einem ansehnlichen, wenn nicht zum besten Theil ihres Lebensinhaltes. Da drängt es denn unsereinen, vor Allem dem Gefühl der Dankbarkeit Ausdruck zu verleihen. Den Meister lobt das Werk. Die Schüler sollen daran lernen. Doch es ist die verkehrte Welt, wenn der Schüler dem Meister preisend mit viel schönen Reden versichert, dass er Ausserordentliches zu Stande gebracht habe. Ihm ziemt es, im Sinne seines Vorbildes zu wirken, so gut er's vermag. Ihm ziemt es auch, sofern er ein Mann ist

und des Muthes nicht entbehrt, seinen künstlerischen Glauben vor der Welt ehrlich und freudig einzubekennen. Das kostet Vielen ein Stück Selbstüberwindung. In Deutschland — besonders im nördlicheren Deutschland — gelten die Leute immer noch für klüger, die mit ihren Einwendungen rascher bei der Hand sind. Wird in Italien, England, Frankreich der Name eines Grossen ausgesprochen, so ist das erste Wort des Hörers, sei er auch ein schlichter Mann aus dem Volke: Welcher Genius! Kommt bei uns die Rede auf einen Führer der Nation, so erschallt daraufhin unfehlbar zuerst das Wort: Aber! Dann wird dieses „Aber“ recht mit Behagen breitgetreten, dann folgt eine lange, bange Gefühlspause, und schliesslich entwindet sich den aufeinandergepressten Lippen mühsam ein kärglich Wort der Anerkennung. Bismarck! Aber — die innere Politik! Böcklin! Aber — die Zeichnenfehler! Wagner! Aber — — Wie steht es heute, zu Beginn des neuen Jahrhunderts, denn eigentlich mit diesem Aber? Einst watschelte es recht breitspurig und fettgemästet daher. Jetzt zeigt es sich bös zusammengeschrumpft, ein armselig Schattending. Es ist nur noch ein Aber derer, die vor verknöcherten Grundsätzen das Leben nicht sehen, ein fadendünnes Balancirstöcklein, mit dem der Philister auf das Seil steigt, um vor etlichen verdrossenen Mitphilistern seine „geistige Unabhängigkeit“ darzuthun. Warte nur, balde purzelt er

auch. Er wird sich keinen Schaden zufügen, denn Katzen und Philister fallen immer auf ihre Füsse.

Nicht das gleichmüthig an Gutem und Ungutem vorbeihaspelnde Mütterchen Zeit, nicht unser kritisches oder antikritisches Geschreibsel hat die hartnäckigsten Vorurtheile gegen Wagner entkräftet, sondern das Wirken Bayreuths. Zugegeben, dass wir nicht in jedem Festspieljahre mit gleich reichem geistigen Ertrage von dort heimkehrten. Auch die besten Künstler haben einmal Kopfweh, und müssen ein andermal auf dilettirende, einflussreiche Busenfreunde oder auf seine Majestät das zahlende Publikum ein wenig Rücksicht nehmen. Wenn's nur, wie in Bayreuth, bei kleineren Zugeständnissen bleibt! Unsere ständigen Bühnen leben allein von den grossen Konzessionen: das ist der Unterschied. Mit den meisten Hof- und Stadttheatern kann man nicht oft genug abrechnen. Sie gleichen übel geleiteten Finanzinstituten, bei denen man Tag für Tag „ein bisschen revidiren" muss. Wer dagegen mit vollen Händen Kunst darreicht, der gewinnt sich den Anspruch darauf, dass seine Thätigkeit im Ganzen eingeschätzt werde. Auf dem Papier säuberlich und witzig auseinanderzusetzen, wie Verschiedenes in Bayreuth noch anders aufzufassen gewesen wäre, das mochte Etlichen gelingen. Doch wer unter ihnen würde immer den Kopf oben behalten haben, wenn es geheissen hätte, sich aus dem wohlgeschirmten Hafen der theoretischen Erörte-

rungen auf das unsichere Element praktischer Bühnenbethätigung hinauszuwagen, die lieben, begeisterungs- und aufopferungsfähigen, aber launischen, ehrgeizigen, weihrauchbedürftigen Mimen einem künstlerischen Willen — dem Richard Wagners, dienstbar zu machen? Man denke sich nur einmal die bayreuther Aufführungen, mit Allem, worin sie bewunderungswerth waren, aus dem Kunstleben des letzten Vierteljahrhunderts fort. Wie wär's dann gewesen? Das Feld stand offen: warum hat Keiner von denen, welchen Bayreuth nach Wagners Tod nicht mehr gefiel, über Nacht ein halb Dutzend neuer Walhalls aus dem Boden hervorgezaubert? Ich weiss nicht, wie viel hundertmal ich während der letzten Jahre gefragt worden bin, ob ich Alt- oder Neu-Bayreuther sei. Der Wahrheit gemäss hatte ich zu antworten: Beides!

In Alt-Bayreuth konnte auch nicht immer Alles ohne Reibung von Statten gehen. Richard Wagner hatte just so gut das Recht auf Nerven und auf einen gesunden Aerger wie Beethoven oder Schiller. Denn bei den Inszenirungen auf der altweimarer Bühne fielen namhafte schwäbische Grobheiten mit ab. Der Himmel bewahre uns vor Künstlern, die täglich fünfmal mit der gleichen gelassenen Seelenruhe den Rand ihres Milchhaferls abschlecken! Lessing, gewisslich ein Mann von kräftigem Temperament, meinte: „Dem Menschen ist ein Mensch noch immer lieber als ein Engel.“ Wie gut, dass aus Alt- und Neu-Bayreuth keine

Hochschule für tugendstolze und impotente Mucker geworden ist, dass dort Menschen und keine Engel gewaltet haben — welch' letztere Anmerkung man mir hoffentlich nicht als Mangel an Galanterie auslegen wird. Doch die gute, alte Zeit Bayreuths? In der Erinnerung taucht Vergangenes auf, gleichsam von leisen Nebelschleiern verhüllt — wie der Abendduft die scharf in den Horizont einschneidenden Linien ferner Berge weicher abtönt. Sollen wir, die wir den traurigen Verfall fast aller ständigen Bühnen mit Fug beklagen, auf dem letzten noch bisher dem Materialismus abgestrittenen Stück Idealboden Sonderbündelei treiben? Sollen die Wenigen, die heute die Kunst nicht zu gewerblichen Zwecken ausschlachten, noch untereinander raufen? Mich dünkt, wir hätten hüben und drüben mitsammen genug Haare gelassen — Jeder sehe sich in seinen Spiegel —, wir hätten in nicht übermässig fruchtbaren Polemiken uns oft zwecklos erregt.

> Sehr nützlich ist der Gänsekiel —
> Doch kratzt und spritzt es leicht zuviel,
> So man erhitzt im Zornesmuth
> Ein arm Papier bekritzeln thut.

Wenn die Engländer oder die Franzosen ein Bayreuth ihr Eigen nennten: wie stolz würden sie darauf sein, mit welcher Liebe würden sie es als köstliches nationales Gut hegen, wie sorgsam sich darauf bedacht zeigen, es dem Auslande zu rühmen! Schon die legitime

nationale Eitelkeit würde sie davor behüten, wetteifernd im Ausdeuteln des Einzelnen ihre Kraft zu verzetteln, anstatt das Wesentliche, von Allen gemeinsam Erstrebte energisch zu betonen. „Was ist doch Ihr Deutschland für ein schönes, glückliches Land," sagte zu mir jüngst ein Italiener. „Sie haben doch Alles. Sie haben den Geist und das Geld, die Kanonen und die Kunst. Was könnte Ihnen in aller Welt noch abgehen?" „Zur Zeit eine Kleinigkeit," erwiederte ich, „durch die sich der Mensch das Wichtigste, seinen idealen Besitzstand, am besten erhält und mehrt: ein wenig Enthusiasmus!"

Die bayreuther Kunst, die Kunst Richard Wagners ist Höhenkunst. Es giebt Leute, die auf den Montblanc steigen, um sich oben mit einer Hobelbank häuslich einzurichten. Könnten sie das nicht unten im Thale bequemer haben?

II.

Noch immer haben die zum Festspielhause Pilgernden sich mit dem Eindruck einer gleichsam improvisirten Architektur abzufinden; noch immer sträuben sich Engländer und Franzosen unbegreiflicherweise dagegen, die Mittel für einen der deutschen Kunst zu weihenden Monumentalbau herzugeben. Doch auch noch immer umfängt uns der alte Zauber, wenn wir den in der klassischen Schlichtheit und Grösse der Anlage herrlichen Innenraum betreten, wenn aus geheimnissvollen Tiefen die ersten feierlich getragenen Klänge an unser Ohr dringen. Wie sehr man sonst versucht sein mag, einem Berlioz Recht zu geben, der die Theater die „mauvais lieux de la musique“ nennt: hier vergisst man dessen, dass die Komödie der Komödie als Ganzes genommen noch viel schlimmer und abgeschmackter ist als die Komödie des Lebens. Konnte man, ehe man eintrat, in die Betrachtung der lieblichen fränkischen Landschaft versunken, nur mühsam den Ver-

druss darüber unterdrücken, dass jetzt auch auf bayreuther Gelände sich hässlich qualmende Fabrikschlote bemerkbar machen, so ist man im Banne der echten Nibelungen- und Parsifalstimmung geneigt, in jenen den Festspielhügel umsäumenden gewerblichen Anlagen einen symbolischen Hinweis auf den geschäftsmässigen Betrieb deutscher Stadt- und Hoftheater zu sehen, über den hinaus man endlich wieder einmal in eine von reinerer Luft durchströmte Sphäre der Kunst erhoben wurde. Bayreuth ist wie eine Schöne, die um so mehr begehrenswerth erscheint, je seltener sie Gelegenheit dazu giebt, ihre Reize zu bewundern. Die Gaben, die es nach Zeit und Umständen spendet, werden um so höher bewerthet, je länger man sie vermissen musste. Man geräth hier, dem alleinseligmachenden Schopenhauer zum Trotz, in die Netze und Fallstricke eines „ruchlosen" Optimismus. Man spottet des Undanks, mit dem jedes ehrliche Ringen um Wahrheit und Klarheit in der Kunst erfahrungsgemäss belohnt wird. Man gewinnt wieder Vertrauen auf den deutschen Geist; man überredet sich beinahe dazu, das, was man gemeinhin höflich und in abgekürzter Form Publikum zu nennen pflegt, von Neuem ernsthaft zu nehmen, ja, man versöhnt sich mit der deutschen Bühne. Kaum dass die Tragödie auf der bayreuther Szene begonnen, erleben wir eine innere Befreiung. Alles thörichte Mühen um den Alltag und um die Alltagskünste ist wie mit

einem Schlage von uns abgethan. Die auf das Ideale gerichtete Phantasie, das Beste unseres in Anläufen und Vorbereitungen sich erschöpfenden Selbst, wird im bayreuther Hause derart gefangen genommen, dass es nicht diese und jene, sondern die Kunst zu sein scheint, die zu uns redet. „In die Traum- und Zaubersphäre sind wir, scheint es, eingegangen.“

Freilich: das höchste Glück zeigt sich stets nur als Vision. Auch dieser Kunst merkt man es dann an, dass ihr ein Erdenrest anhafte, zu tragen peinlich. Doch wann lebte der Künstler, wann ein kongenialer Ausdeuter seines Willens, dem es beschieden gewesen wäre, nur wie spielend von einem Höhepunkte des Menschlichen und Uebermenschlichen zum anderen zu schreiten? Welcher Zuschauer, der seine Begeisterung nicht als armer Tropf im Heerden-Enthusiasmus ersitzt, sondern als seltenen Glücksfall erlebt, könnte ohne Schädigung seines seelischen Gleichgewichtes einer gehäuften Folge tragischer Erschütterungen Stand halten, wie er sie bei der Wiedergabe mächtiger Tongebilde erlebte, in deren Ausgestaltung alle Schauer Melpomenes auf den schaffenden Genius herabsanken? Zwischen diesen Offenbarungen: welche Fülle von Anregungen bot sich dem mit ehrlichem Willen Lauschenden! Wie sprossten und schossen überall Probleme des szenischen Wesens und Wirkens, des künstlerisch Eigenartigen und Bedeutenden aus dem fruchtbaren

Boden arbeitsvoll gewissenhafter Vorbereitungen! Bayreuth mehrt nicht nur den Schatz tief innerlicher Erfahrungen, es ist auch für die Ausführenden wie für die Entgegennehmenden eine Hochschule der Bühnenwissenschaften. Freilich muss man in des Dichters Lande gehen, wenn man ihn verstehen will. Der Poet von Bayreuth aber liebte lange Märsche und langes Ausrasten an Stellen, von denen sich weite Ausblicke auf die Thäler der durchmessenen Wegfahrten eröffneten. Wem es da schwer fällt, seinen guten Willen gebührend zu strecken, der erinnere sich der goldenen Worte Schillers: „Das echte Kunstgenie ist immer daran zu erkennen, dass es, bei dem glühendsten Gefühl für das Ganze, Kälte und ausdauernde Geduld für das Einzelne behält und, um der Vollkommenheit keinen Abbruch zu thun, lieber den Genuss der Vollendung aufopfert."

So manches Blatt der deutschen Kunst- und Kulturgeschichte bedeckte sich mit krausen Zeichen, seitdem zum ersten Male die Fanfaren weit hinein in's Land erklangen, die ein neues, grosses Werk des Geistes und die Entstehung einer nationalen deutschen Bühne ankündigten. Während der Jahre, die inzwischen vergingen, sind drangvolle Schlachten der Geister ausgekämpft worden: zurückgewiesen wurden die Heisssporne der exakten Wissenschaften, die der Menschheit die unstillbare Sehnsucht nach dem Paradies

des schönen Scheines mit dem Schulmeisterbakel ausprügeln wollten, zurückgedämmt die Wogen des wälschen Naturalismus, die vom Westen und Süden her das Vaterland Goethes zu überschwemmen drohten. Fragwürdige Eintagssonnen sind innerhalb dieser Zeitspanne über den Brettern aufgestiegen und wieder erblasst. Allen Anti-Idealisten zum Trotz aber zog Richard Wagner als Sieger, als legitimer Erbe Beethovens in das neue Jahrhundert ein. Und Wagners meistumstrittene und bedeutsamste Schöpfung, die bayreuther Festspiele, haben ihre Lebensfähigkeit glänzend dargethan.

Das vergangene Vierteljahrhundert war für alle, die ihr Herz zur neuen Kunst hinzog, eine Epoche des Lernens. Dem Deutschen wird Etwas erst recht zu eigen, wenn er es mit Sorgen und Zweifeln durchgekämpft hat, gegen die Welt und gegen sich selbst. Aus dem Grübeln windet sich der Versuch an's Licht; aus einer Kette von Versuchen ringt sich das bleibende, das im Feuer geprüfte Resultat hervor. Auch die musikalische Kritik hat, seitdem sie überhaupt in Deutschland besteht, von 1876 an neue und wohl ihre besten Lehrjahre durchgemacht. Sie spaltete sich der Erscheinung Wagners gegenüber in drei Theile: in Feinde, deren Wort achtungsvoll zu begegnen war, sofern sie, in den Anschauungen früherer Tage erwachsen, ihre beste Lebensenergie im redlichen Kampfe um die Ideale einer älteren Generation bereits aufge-

zehrt hatten. Ferner in solche Freunde, für die das letzte Wort Wagners und Bayreuths gleich im Vornherein das Beste war, und in solche, die sich über die Mittel und Wege, welche zur Verwirklichung der erstrebten Ideale zu führen hätten, nicht so schnell klar werden konnten und sich einstweilen mit dem Streben nach der Wahrheit begnügten. Die Wagnerfeinde sind ausgestorben, die Schwärmer liebenswürdiger, weitsichtiger und duldsamer geworden. Sie fassen Wagner nicht mehr als ein vom Himmel gefallenes Sternenwunder auf, sondern als Resultat, als vorläufigen Abschluss einer grossen geschichtlichen Entwickelungsreihe; sie haben gegen die wuchtigen Streitkeulen recht artig und zierlich gespitzte Federn eingetauscht.

Am schwersten machten es sich die grüblerischen, spintisirenden, ein wenig zur Abstraktion neigenden Kritiker, die versuchten, die bayreuther und andere Fragen mit an und für sich leidlich logischen, aber auf die Welt, wie sie nun einmal ist, nicht anwendbaren Theorieen zu lösen. Die Hauptfehler dieser einsiedlerischen Phantasten — zu denen auch ich gehörte — waren Jugend und Mangel an Menschenkenntniss. Die idealistisch kampfmuthige Jugend und das realistisch begehrende Alter mögen nicht warten. Sie wollen Alles oder Nichts, und verfallen, wenn das Morgen noch nicht jedwede Verheissung des Heute wahr macht, alsbald in einen trostlosen Pessimismus. Konnte

uns die ideale Forderung nicht über Nacht, Buchstabe für Buchstabe, erfüllt werden, dann schmollten wir, betrachteten das Unvollkommene wie durch ein Vergrösserungsglas und unterschätzten den Werth des wirklich Geleisteten. Wir sahen unsere Zeitgenossen nicht wie sie waren, sondern wie wir sie zu sehen wünschten. Wir wiegten uns in den Künstlerträumen Wagners und lebten der Erwartung, dass das deutsche Volk eiligst für das Werk des Meisters die grössten Opfer bringen, dass der Reichstag die Förderung der Festspiele als eine der wichtigsten Kulturaufgaben ansehen, und dass die begabtesten deutschen Kapellmeister dem bayreuther Gedanken zuliebe ihren persönlichen Ehrgeiz zurückdrängen würden. Doch wir fielen aus einer Enttäuschung in die andere. Als der deutsche Philister zur Wohlhabenheit gelangte, wurde er erst recht engherzig. Die Volksvertretung schämte sich nicht einmal vor dem Auslande, einen bescheidenen Beitrag für das strassburger Goethe-Denkmal zu verweigern — geschweige denn, dass sie Etwas für Wagner übrig gehabt hätte. Die neudeutschen Kapellmeister endlich zeigten sich zum Theil noch eitler und noch weniger opferwillig als ehedem die alten „Zöpfe". Wer nicht nur auf dem Papier Federexercitien anstellte, sondern für Bayreuth heilbringende Arbeit that, das waren einzig und allein Frau Wagner, Franz Liszt, Hans von Bülow und einige Getreue des wagnerischen Hauses, denen

man in Anbetracht ihrer nicht wegzuleugnenden künstlerischen und literarischen Verdienste einige überflüssige pathetische Kraftworte hätte zu Gute halten können. Bittere Erfahrungen sind nicht leicht zu überwinden; doch sie öffnen denen die Augen, die den ehrlichen Willen hegen, in der Erkenntniss fortzuschreiten. Die Verneinenden mussten also, wie das seit der Erschaffung des Menschengeschlechtes zu gehen pflegt, wieder einmal zu Bejahenden, zur staatserhaltenden Partei werden. Das heisst: sie arbeiteten sich zu der Einsicht durch, dass in dieser argen Welt schon unendlich viel ausgerichtet ist, wenn unter mannigfachen Schwierigkeiten und Nöthen das bestehende Gute erhalten, wenn es in ruhigem Ausbau weiter gefördert und unter günstigen Umständen allmählich gegen das Bessere ausgetauscht wird.

Würden denn die führenden und stützenden Kräfte der Festspiele sich nicht in's eigene Fleisch schneiden, sofern sie nicht Alles daran setzten, um die Vorstellungen auf den Grad der Vollkommenheit zu bringen? Freilich fällt kein Meister vom Himmel — und ebensowenig ein fertiger Adept der Meisterlehre. Auch für Bayreuth war das erste Vierteljahrhundert seines Wirkens eine Zeit rastlos erneuerter Versuche, aus denen die für die Zukunft fruchtbaren Erfahrungen allein gewonnen werden konnten. Die Richtung hatte Wagner gewiesen, doch die Wege mussten

erst gebahnt werden. Die Hauptschwierigkeit lag darin, Schönheit des gesanglichen Vortrags mit Wahrheit des dramatischen Ausdrucks zu vereinigen. Dirigenten und Orchesterspieler, die den Styl des musikalischen Dramas beherrschten, hatten Wagner und Bülow herangebildet. Auch diese Aufgabe war sicherlich schwer genug. Aber hier liess sich doch Vertrautes und Liebgewordenes weiter ausspinnen; hier kam in Betracht, dass der Deutsche, wenn er sich aus der grauen Oede des Alltages in das Königreich seiner Illusionen flüchtete, sich mit Vorliebe in den Gefilden traumseliger, in eigens erarbeiteten Formen sich auslebender Instrumentalmusik bewegte, und dass ihm nur die Brücken aufgezeigt zu werden brauchten, die von der Empfindungswelt und symphonischen Struktur der „Eroica“ zum „Ring des Nibelungen“ hinüberführten. Wo jedoch sollte man anknüpfen, als es galt, stimmbegabte Darsteller zu einem deutschen Kunstgesange anzuleiten, die begreiflicherweise der für ihr Stimmorgan — dem Produkt besonderer klimatischer Verhältnisse — und für ihre Sprache nun einmal nicht geeigneten italienischen Solfeggirschule entlaufen waren, und die sich, so gut und schlimm es sich thun liess, als Naturalisten mit dem Mischmasch eines buntscheckig kosmopolitischen Opernspielplanes abfanden? Da sprossten die Weisheitskräutlein nicht an Hecke und Rain, zumal auch die bildungsfähigen Talente der Leitung der Festspiele

nicht auf der flachen Hand wuchsen. Da musste erst recht probirt werden, ehe auf die beste Art zu studiren war.

Auch die für theoretische Pädagogik vorzüglich veranlagten Eltern pflegen die hohe Kunst praktischer Erziehung erst zu erlernen, wenn sie sich mit eigenen Sprösslingen weidlich zu plagen haben. Die ausübenden Bühnenkünstler sind nun, wenngleich nicht selten kokette und wichtigthuerische, so doch zumeist recht gutwillige Kinder; von allem Beherzigenswerthen, Klugen oder gar Geistreichen, was man diesen Kindern zu geben hat, verfliegt die Hälfte ohne rechten Nutzen in die Winde, solange nicht in andauernder Uebung die Fähigkeit gewonnen ist, sich dem Schüler auf eine ihm verständliche Art mittheilen zu können. An einen jungen Sänger, der schlecht vokalisirt und mit einer unzuverlässigen Athemtechnik kämpft, ist noch nicht der Anspruch zu richten, dass er eindrucksvoll vorzutragen habe; er wird sonst aus dem Stammeln und Herumtappen nicht recht herauskommen und sich den zutreffendsten Bemerkungen über charakteristische und gehobene Deklamation gegenüber ungefähr in der Lage eines braven Jungen befinden, den man über Nacht von der Schulbank weggeholt und vor das Katheder eines bedeutenden, in genialem Flug der Gedanken vorstürmenden Universitätslehrers gesetzt hat. Nur auf der Grundlage des „Singenkönnens“, der einwandfreien Tonbildung und tadellosen Ton-

verbindung, ist ein Williger dazu fähig, im Kunstwerke Wagners seine Rede dramatisch sinngemäss zu führen und wirksam Satz gegen Satz auszuspielen. Das Resultat entsprechender Erfahrungen liess sich in seiner ganzen Tragweite erst nach und nach festlegen. So kam es, dass beim allerbesten Willen der Anordnenden wie der Ausführenden vorderhand die in ebenmässigen Linien gehaltenen Gesangsstimmen sich in lauter schwächer oder stärker unterstrichene Einzelsylben auflösten, und, statt sich mit dem in rhythmisch-harmonischem Gefälle fortströmenden Orchestervortrage zu verschmelzen, ihn durch gewissermaassen willkürlich aufgesetzte Drücker eher zu stören, zu beeinträchtigen schienen. Der Sänger machte es wie moderne Maler, die einen von Sonnenflecken übersäeten Waldboden darstellen: die Lichtpunkte wurden so pastos aufgesetzt, dass man schliesslich vor Sonnenflecken keinen Wald mehr sah. Bei Bevorzugung gehäufter, in hoher Lage herausgestossener Akzente musste schliesslich auch die Deutlichkeit der Aussprache leiden und damit gerade das zu Schaden kommen, was mit allem Recht als das Hauptsächliche erstrebt wurde: die Verständlichkeit der fortlaufenden Handlung.

In einem Seitenraum des Festspielhauses sieht man unter Glas und Rahmen das Blatt mit der bekannten „letzten Bitte“ Wagners an seine Getreuen: vor Allem die kleinen Noten zu berücksichtigen, da die grossen von selbst kämen. Wie wär’s,

wenn man unterhalb dieser Tafel eine zweite aufhinge, mit der Verordnung: „Wer an einer Stelle staccato singt, an der in der Partitur legato vorgeschrieben ist, wird für ewig aus Bayreuth verbannt.“ Denn es schien des öfteren, als ob unter den Künsten, die Mime dem Siegfried zu lehren vergass, auch das Legato gewesen sei. Die furchtfreien Recken sangen zu sehr nach Art des Waldvogels, der in den Zweigen wohnet. Ferner müsste der zweite Abschnitt selbigen Erlasses lauten: „Wer auf der Szene Richard Wagners ein Wort im Sprechton bringt, wird unnachsichtlich zu einer Woche Dunkelarrest verurtheilt.“ Denn der Meister hat keine Melodramen geschrieben, sondern nach strengen Schönheitsgesetzen aufgebaute Gesangsdramen. Sprachgesang ist kein Sprechgesang. Bei durchgehends bestimmten Notenwerthen hat der Künstler zuzusehen, wie er innerhalb der musikalisch-melodischen Linien sich mit einer eindrucksvollen Deklamation einrichte. Jede gesprochene Silbe fällt aus der Harmonie heraus, die sich aus der wohlgeregelten Verbindung von Gesangs- und Orchesterstimmen ergeben soll. Die Illusion in der Welt des schönen Scheines ist nur allzuleicht verletzbar: Wagner selbst hat in überzeugender Weise geschildert, wie Wilhelmine Schröder-Devrient ihm einst die Freude an ihrer Leonore dadurch verdarb, dass sie an entscheidender Stelle ein Wort „mehr sprach als sang“. Ebenso sind hörbare Seufzer und andere unartikulirte

Laute durchaus zu vermeiden; denn Wagner hat jedweden Ausdruck der Empfindung in bestimmte Tonhöhen gebannt. Solche Interjektionen haben ihre Stelle in der rezitirten Komödie, allenfalls in der mit gesprochenem Dialog durchsetzten heiteren Oper früherer Tage, aber nicht in einem stylistisch wie aus einem Guss komponirten musikalischen Drama. Vollends heisst es, alteingewurzelte Vorurtheile um jeden Preis lebendig erhalten wollen, wenn man durch Schreien, Quäcken, Krächzen Charaktere in's Gewöhnliche herabzieht, bei deren Ausgestaltung vom Tondichter mit der Farbe keineswegs gespart wurde. Wagner hat in einem lehrreichen Brief an den früh verstorbenen, hochbegabten Buffo Freny nachdrücklichst davor gewarnt, dass sich der Darsteller des „Beckmesser" in drastischen Akzenten übernähme. Dies hat auch für die Auffassung des „Mime" Geltung. Ein wiederholt angewendetes Ueberschlagenlassen der Stimme entspricht nicht der Weihe des Festspielhauses.

Ueber all' dergleichen konnte man erst im Verlaufe eines mühevollen, sich über Jahre hinziehenden Studiums völlig in's Reine kommen. Der Kreis der naturgemäss durchzuführenden Vorversuche musste ausgeschritten werden. Darnach fiel bei unausgesetztem Nachprüfen und Feilen die richtige Gesangs- und Vortragstechnik Lehrenden wie Lernenden als reife Frucht zu. Man braucht ja nur Note für Note, ohne besondere Anspannung der

Stimmkraft, mit sorgfältigster Beobachtung der von Wagner in so vielfachen Abstufungen, mit solch' erstaunlicher Kenntniss der Gesangsorgane niedergeschriebenen Vortragsbezeichnungen einer Partie zu folgen: dann stellen sich die richtige Tonführung und Phrasirung von selbst ein. Eine Wortgruppe innerhalb eines grösseren Satzgefüges, die sich dem Sinne nach eng zusammenschliesst, ist bei Wagner stets in einem Athem zu bewältigen. Damit kommen die eindringlichen dramatischen Betonungen ohne besonderes Zuthun in freiester Natürlichkeit und mit ungeahnter Schlagfertigkeit heraus. Alles klingt wunderbar gut. Jedwede Noth ist beendet, der deutsche Gesangsstyl „schlank und leicht, wie aus dem Nichts gesprungen", und der Meister wie seine getreuen Darsteller gelangen gleichmässig zu ihrem Recht. Dass dieser Weg jetzt mit Entschiedenheit und Konsequenz verfolgt wird, haben die Festspiele der letzten Jahre erwiesen. Ihr bedeutsamer, künstlerischer Erfolg ist in erster Linie dem zuzuschreiben, dass bei den mit ausserordentlicher Liebe und Hingebung geleiteten Vorbereitungen auf die Idealität der Gesangssprache der höchste Werth gelegt wurde. Mit Freude war es zu begrüssen, dass Meister des Kunstgesanges zur Mitarbeit berufen wurden, die durch das von ihnen gegebene Beispiel befeuernd und aufklärend wirken; noch viel höher anzuschlagen ist es jedoch, dass die weniger geschulten Kräfte mit Ernst und

Strenge angehalten wurden, die Grenzlinien des Musikalisch-Stylvollen niemals zu überschreiten. Unzufriedene Hörer und Kritiker, die eine unausrottbare Neigung für grobschlächtiges Getön und Geschrei haben, verweise man doch kurzerhand in die „Opernhäuser". Noch eine kurze Spanne zielkräftiger Arbeit — und die erzieherisch thätigen Kräfte des Festspielhauses haben mit dem stylwidrigen, anti-wagnerischen Sprechton vollends aufgeräumt. Damit werden aber die von Bayreuth ausgehenden, segensreichen Anregungen sich erst recht als fruchtbar erweisen und, wie zu hoffen, der öde, gewaltthätige, heute noch auf den deutschen Gesangsbühnen herrschende Naturalismus doch endlich einmal verschwinden.

Zweckvolles Maasshalten ist das oberste Gesetz für jede vornehme künstlerische Darstellung. Auch im Spiel der Sänger, auch in der bald die Orchestersprache ergänzenden, bald aus ihr herauswachsenden Pantomime ist jener zu einer klassisch-vorbildlichen Kunstausübung führende Grundsatz mehr und mehr zur Geltung gebracht worden — mit nachhaltigem ideellen Erfolg. Kaum stört noch hier und da ein verwirrendes Zuviel der Geste, das die Phantasie der Zuschauer nur unruhig macht, anstatt sie zu fördersamer Mitthätigkeit anzuspornen. Vielmehr giebt sich eine merkbare Bevorzugung des Einfachen und Natürlichen kund. Nuancen, die nicht sowohl aus dem einem jeden dramatischen

Charakter eigenen Empfindungsleben, als vielmehr aus einer geistreich spürenden Reflexion hervorgehen, stören bei romanischen Künstlern nur in bedingtem Sinne; den Gestalten der deutschen Dichtung mischen sie einen fremdartigen Zug bei. Noch vortrefflicher als bei den Einzelleistungen hat die Leitung und Regie bei den Chören Musik, dramatisch-deklamatorischen Vortrag und Spiel gegeneinander auf das wundervollste auszugleichen verstanden. Szenen wie die der Mannen in der „Götterdämmerung", der Blumenmädchen im „Parsifal", der Lehrbuben in den „Meistersingern" gediehen zur denkbar höchsten Vollendung. Die bayreuther Chortechnik hat sich der im Aeusserlichen steckengebliebenen meininger Schulfertigkeit als weit überlegen erwiesen. Auch auf dem Gebiete des Dekorativen und im Beleuchtungswesen ist Manches sinngemäss vereinfacht worden; Anderes vertrüge noch eine weitere Abdämpfung und Abtönung nach der idealen Seite hin.

Welche Aufgaben wird Bayreuth im Weiteren zu lösen haben? Bleibe das denen überlassen, die „am Werke" sind. Der Kritiker denkt, der Künstler schafft: eine Stunde Schaffens ist viel mehr werth, als ein Menschenalter Kritik — selbst wenn diese, ohne Lohn und Dank zu heischen, ihr Bestes zu geben sucht. Der Kritiker, der keiner Gegenrede gewärtig ist, mag sich einbilden, das letzte Wort zu haben: dem Künstler bleibt

darum doch der letzte Gedanke. Bedingt fruchtbar ist der unmittelbare, gegenseitige Meinungsaustausch.

Wer traut sich denn zu, als unfehlbarer Geschmacksrichter zu entscheiden, was in der rastlos sich nach Inhalt und Form erneuernden, wie alles Lebendige dem steten Wandel und Wechsel unterworfenen Kunst „das Richtige“, „das Schöne“, „das Allgemeingiltige“ sei? Hüte sich die Kritik davor, ihr Messer an Lebendiges zu setzen, in dem der Saft noch steigt und quillt! Allenfalls mag sie abgestorbene Aeste herunterschlagen und durch Hinwegräumen der Schmarotzerpflanzen und des wuchernden Gestrüpps dem Hochstämmigen und Gradgewachsenen einen nahrungskräftigeren Boden bereiten. Nur soll sie bei dieser Arbeit überflüssigen Lärm vermeiden. Sie wird leicht überhebend, wenn sie tadelt, und leicht geschmacklos, wenn sie mit vollen Backen in die Ruhmesposaune stösst. Einer geistvollen Frau macht man ebensowenig Komplimente, wie einer genialen Künstlernatur. Frau Wagner ist beides.

Der fliegende Holländer.

I.

Der „Holländer" ist schwerer in Szene zu setzen, als irgend ein anderes Drama Wagners. Um Vieles schwerer, wenn man nicht sowohl auf eine äusserlich wirksame, opernmässige, als vielmehr auf eine psychologisch vertiefte und der eigenartigen Stimmungssphäre Rechnung tragende Wiedergabe ausgeht. Man muss zwischen den Zeilen der Dichtung und zwischen den Systemen der Partitur lesen; man muss dieses Unaufgezeichnete zu greifbarer Wirklichkeit hervorbannen, so jedoch, dass damit der Ton der wagnerischen Frühromantik getroffen werde. Vieles ist beim „Holländer" nur in der Skizze angelegt. Zu Beginn der vierziger Jahre war dem Tondichter die zwingende Formkraft noch nicht zu eigen, die ihm späterhin allgemach zuwuchs. Auf Entdeckungsfahrten nach einer neuen Kunst begriffen, sah er damals das er-

sehnte Neuland sich erst in schwachen Umrissen am Horizonte abzeichnen. Sprachgesang von erstaunlicher Tiefe des Ausdrucks steht in der jugendfrischen Schöpfung noch unmittelbar neben weichlichen Cavatinen, mit denen sich der Tondichter unbewusst an marschnerische, gelegentlich auch an weberische Vorbilder anlehnte; erschütternde Akzente von einschneidender Schärfe werden durch herkömmliche rezitativische Floskeln abgelöst. Anderntheils bedingte auch die Natur des Stoffes eine künstlerische Behandlung alla prima, die, da sie von einem Genie unternommen wurde, sich zu einer Improvisation grossen Styles gestaltete. Der eigentliche Träger der Handlung ist das Meer, auf dessen schwanker Oberfläche kein festes dramatisches Gerüst in symmetrisch auf- und absteigenden Linien hätte errichtet werden können. Wie eine Vision aus zerstäubenden Wassern auftauchend, sich in einem ergreifenden Bilde einprägend, sich dann wieder in den unabsehbaren Weiten des fluthenden Elementes verlierend: so hat wohl Wagner die Gestalt des Holländers zuerst in seinem Inneren erschaut. Der Vorgang auf jenem Bilde: in den Augen des bleichen Seemannes, dessen Blick sich mit dem eines schwärmerisch-opferfreudigen Mädchens in Eins zu verschmelzen scheint, blitzt es auf wie die Hoffnung auf die bevorstehende Erlösung.

Richard Wagner meinte, man verstünde den Künstler am besten, wenn man ihn liebte. Schlösse

nun die Liebe kritische Erwägungen aus? Wenn sie ehrlich ist, sicherlich nicht. Doch der besonnene Betrachter wird ein Kunstwerk lediglich nach dem beurtheilen, was sein Urheber und kein Anderer zu der Zeit wollte und konnte, als er es schuf. Was ist am „Holländer“ noch unabgeklärt? Der Meister hat sich selbst mit aller Offenheit darüber ausgesprochen. „Das unwillkürliche Wissen von jener (der) traditionellen Opernform,“ sagt er, „beeinflusste mich jedoch noch so sehr, dass jeder aufmerksam Prüfende erkennen wird, wie sie mich hier oft noch für die Anordnung meiner Szenen bestimmte.“ Er giebt sich darüber keiner Täuschung hin, dass in der Dichtung „Vieles unentschieden“, dass das Gefüge der Situationen nicht lückenlos sei, und der Sprache wie dem Verse nicht selten das individuelle Gepräge mangele. Dabei ist nicht zu übersehen: der Wagner, der so scharf mit sich in's Gericht geht, hatte den „Tristan“ noch nicht geschrieben. Heute weist jeder minderjährige Musikschüler auf die Stücke hin, die gegen die Partiturabschnitte von stärkerer bayreuthischer Färbung abstechen: auf die beiden Cavatinen Eriks, auf den Anfang des Duetts zwischen Daland und dem Holländer. Ebenso auf die Gesangskadenzen, die anderen mehr oder weniger altmodischen Verzierungen, und auf augenfällige Deklamationsfehler. Wagner war in späteren Jahren weit entfernt davon, das Werk als „vollendete Erscheinung“ hinzustellen. Aber er liess keinen

Zweifel darüber bestehen, dass es ihm darauf ankäme, sich seinen Freunden noch einmal „in seinem Werden“ vorzuführen. Wahrlich ein berechtigtes Verlangen! Wie wir nicht nur mit dem „Freischütz“, sondern auch mit dem „Hans Heiling“ innig vertraut sein müssen, um den „Holländer“ in Allem und Jedem zu verstehen und zu würdigen, so ist auch erst volle Klarheit über den Wagner des „Tannhäuser“ und der „Walküre“ zu gewinnen, wenn restlos erfasst wird, was der „Holländer“ im Entwickelungsgange des Meisters bedeutet.

Doch wer hat vor den bayreuther Aufführungen des Tondramas das wundervolle Sturm- und Drangwerk des Werdenden auch nur annähernd so darstellen sehen, wie es der Künstler der Volksseele abgelauscht, wie er es einer wild und tragisch bewegten Natur aus dem Herzen gegriffen hatte?

Die Empfänglichen unter der kleinen Schaar derer, die den wenigen seinerzeit von Liszt im weimarer und von Bülow im münchener Hoftheater einstudirten und geleiteten „Holländer“-Vorstellungen beiwohnten, erhielten die beste Anleitung, sich in den orchestralen Theil der Partitur einzuleben. Doch vor wessen Augen wurde damals schon das D r a m a auf der Szene lebendig? Derart, wie ein Musiker mit Theaterblut, von der vorstürmenden Gewalt der Handlung unwiderstehlich mit fortgetragen, von dem Zauber eines unglaublich genial

erfundenen Kolorits bestrickt, in seiner Phantasie es sich erträumt hatte?

So hoch Wagner in der Zeit gereifter Meisterschaft seine Anforderungen an die Regie wie an die Darsteller spannte, so milde urtheilte er sicherlich über die ersten dresdener und berliner Aufführungen der Jahre 1843 und 1844. „Ein Werdender wird immer dankbar sein.“ Wie viel hatte er dessen ungeachtet daran auszusetzen! Als „grenzenlos unbeholfen und ledern“ charakterisirt er in einem Briefe an den Chordirektor Fischer die Leistung des dresdener Maschinisten Hänel. Ueber die von ihm 1852 in Zürich vorbereitete Wiedergabe des Werkes schrieb er an Uhlig: „Die erste Aufführung klärte mich bereits darüber auf, dass ich alle Illusionen für das „Drama“ aufgeben und mich einzig damit begnügen musste, dass ich das Stück „Oper“, das noch im fliegenden Holländer steckt, gehörig zur Geltung brächte.“ Was Liszt in seiner meisterhaften Analyse der Dichtung und der Musik über die grandios entwickelte Szene des Doppelchores im dritten Akte sagt, lässt darauf schliessen, dass er es ungeachtet aller liebevollen Fürsorge nicht durchzusetzen vermochte, die Tenöre und Bässe der weimarer Bühne in ausreichender Weise zu verstärken. Was war vollends dem „Holländer“ während der letzten Jahrzehnte für ein Loos auf deutschen Theatern beschieden! Hin und wieder gab's einen Lichtblick, wenn der „alte Beck“ in Wien, wenn Hill in

Schwerin, Gura in München, Schelper in Leipzig uns durch geniale Züge in der Auffassung des grossen Monologes erschütterten — ähnlich wie einst die erste Senta, die Schröder-Devrient, die Hörer mit dem Vortag der Ballade hingerissen haben musste. Nur selten betritt eine solch' überragende Künstlerin die Bretter; aber höchst befremdlich blieb es mir dennoch, dass unter der stattlichen Reihe von Sängerinnen, die ich vom Jahre 1877 bis zum Jahre 1902 im münchener Hoftheater die Senta darstellen sah, nur eine einzige den Charakter in seiner Wesenheit erfasste. Und diese einzige eignete sich als Mezzosopranistin nicht für die Rolle. Bei berliner Aufführungen der Oper herrschten Zeitmaasse vor, die höchstens dann zu rechtfertigen wären, wenn man sich das Gespensterschiff auf dem lethefarbenen Spiegel der phlegmatischen Spree nach Art eines märkischen Obstkahnes sanft dahingleitend dächte. In Wiesbaden dirigirte hinwiederum Herr Hofkapellmeister Schlar, der Fortsetzer der gluck'schen Opernreform, die Holländer-Ouverture im flotten Operettentempo. Wohl nicht ohne tiefere Absicht brachte am Vorabend der bayreuther Inszenirung des Werkes die dresdener Bühne noch eine Holländer-Vorstellung heraus, die mit Wagners Kernwort „grenzenlos unbeholfen und ledern“ keineswegs scharf genug zu beurtheilen war. Vermuthlich hatten dort die führenden Kräfte unmittelbar zuvor ihr bestes Können an eine stylvolle

Wiedergabe von Bungerts „Fliegendem Odysseus“ gewendet. Für die, welche August Bungert nicht kennen, bemerke ich, dass er ein zukünftlerisch aufgestutzter Reissiger aus der nachwagnerischen dresdener Epoche ist.

Auch deshalb musste der „Holländer“ in Bayreuth dargestellt werden, damit bei künstlerisch geregeltem Zusammenwirken des sinnvoll belebten Bühnenbildes und des verdeckten Orchesters endlich einmal die Einheit des Kolorits in einem sorgfältig ausgebildeten Lokalton geschaffen wurde, ohne die hier das Instrumentale nach beethoven'scher Orthographie anscheinend „mehr Mahlerey als Ausdruck der Empfindung“ bleibt. Es ist jedoch ganz und gar Ausdruck der Empfindung. Im Gegensatz zu einer mehr objektiven musikalischen Naturschilderung, wie sie von den Symphonikern beispielsweise Haydn in der „Schöpfung“, Mendelssohn in der „Hebriden-Ouverture“, Schumann hier und da in seinen Manfred-Illustrationen bieten, rollen die geborenen Dramatiker die Naturvorgänge auf, wie sie von der mitschwingenden Phantasie der Handelnden empfunden werden und in ihren Seelen ihr Spiegelbild finden. So ist die Schilderung des Sturmes in Mozarts „Idomeneo“, so ist der auf eine höhere Stufe erhobene Watteau in Glucks „Gefilde der Seligen“ und das Melodram zu Beginn des dritten Aktes im „Hans Heiling“, so sind alle wagnerischen Wald- und Seestücke aufzufassen — von dem

paysage intime des Feengartens bis zu der mit prometheischer Kraft herausgemeisselten Erda-Szene im „Siegfried“ und der aus der Idylle zur heroischen Landschaft führenden ersten Verwandlungsmusik des „Parsifal“. Wer sich in das Studium der Holländer-Partitur versenkt, fühlt ein Gleiches. Doch bei den Vorstellungen mit offenem Orchester stört öfters ein Zuviel an blinkender Farbe, so stark auch das Streichquartett besetzt sein möge. Wie kommt das? Das Tableau der Instrumente weist keine wesentlich andere Besetzung auf, als sie für die deutsche romantische Oper gebräuchlich war, nur dass eine Tuba, englisch Horn und Harfe hinzukommen.

Es tritt ja dem Betrachter ein ungeheurer Fortschritt entgegen, wenn er sich von den massig ausgefütterten, meist in gleichförmig trübem Grau behandelten marschnerischen Opern, und selbst wenn er sich von der zierlich durchbrochenen spohr’schen Arbeit zum „Holländer“ wendet. Ebenfalls fällt an Letzterem im Vergleich mit der ausserordentlich schön instrumentirten „Euryanthe“ eine gesteigerte Selbständigkeit in der Verwerthung geschlossener Klanggruppen auf. Hinwiederum ist der Lokalton im „Holländer“ reicher und auch zarter ausgebildet als im „Freischütz“. Wie der alte Johann Christian Lobe auf den besten Seiten seines beinahe verschollenen Buches „Konsonanzen und Dissonanzen“ in eckermann’scher Gesprächsform berichtet, that

sich Weber auf die „Totalität des musikalischen Ausdrucks“ in seinem Meisterwerk viel zu Gute. Mit allem Recht. In gesteigertem Maasse ist eine solche Einheitlichkeit der Farbengebung dem „Holländer“ nachzurühmen. Wie im „Freischütz“ das Horn des Jägers den Grundton angiebt — Whistler würde die Oper eine dramatische Symphonie in Grün nennen — so erscheint beim „Holländer Alles in Meerduft getaucht.

Dennoch sitzt noch nicht jeder Pinselstrich, dennoch schaltet der Klangfarbenmeister Wagner hier noch nicht so souverän mit allen Künsten seiner Palette, wie im „Lohengrin“. Der bedeutendere Zweck schuf ihm jedesmal die geeignetere, verfeinerte Technik. Zweimal hat Wagner die Holländer - Partitur umgearbeitet: im Jahre 1846, um sie dem Theaterdirektor Schmidt für Leipzig zur Verfügung zu stellen, und im Jahre 1852, als er sich anschickte, die züricher Aufführungen zu inszeniren. Da wurde denn gelichtet und gestrichen. In's Stammbuch könnten es sich unsere jüngeren Dramatiker schreiben, was der mit dieser Arbeit beschäftigte Meister zu Liszt äusserte: „Man soll über Sentas Schrei beim Anblick des Holländers erschrecken, nicht aber über die Pauke und das Blech.“ Indessen verhehlt Wagner dem Freunde nicht, dass eine durchgreifende Neuschöpfung der Instrumentation nur möglich sei, wenn damit zugleich das Gesammtgefüge der Kom-

position einschneidenden Aenderungen unterzogen würde. Das dünkte ihm jedoch unmöglich. Denn für ihn wuchsen neue Mittel nur aus dem Streben nach neuen Zielen heraus; das einst mit dem „Holländer“ erreichte Ziel aber hatte er damals längst überflügelt. Die Partitur musste im Wesentlichen bleiben, wie sie ursprünglich geschrieben war.

Wie wird man demnach ihrem Lokalton völlig gerecht, ohne dass das Materielle der Klangwirkungen im Einzelnen zu stark hervorbricht? Durch Aufführungen im bayreuther Festspielhause mit verdecktem Orchester.

II.

In einem Zuge komponirte Wagner den „Fliegenden Holländer“. In einem Zuge ist das Werk im bayreuther Festspielhause dargestellt worden. Das entspricht zweifellos den Absichten des Tondichters. Einwandfreie Belege finden sich in den „Gesammelten Schriften“. Entscheidend ist ein Satz im offenen Briefe an Villot, der „Zukunftsmusik“ überschrieben ist: „Auf diese fünfaktige, in den allerbreitesten Dimensionen ausgeführte Oper („Rienzi“) folgte unmittelbar „Der fliegende Holländer“, den ich ursprünglich nur in e i n e m Akte aufgeführt wissen wollte.“ In dem „Einblick in das heutige deutsche Opernwesen“ heisst es ferner mit Bezug auf eine mannheimer Darstellung des Werkes: „Mich belustigte es, im Voraus zu erfahren, dass diese einen giltigen Opernabend kaum ausfüllende Musik, welche ich einst zur Aufführung in einem einzigen Akt bestimmt hatte, einer ganz besonderen Streichoperation nicht entgangen war.“ In einem Schreiben

vom 9. Januar 1843 fällt die Aeusserung, dass der erste Aufzug „eigentlich nur eine Einleitung“ sei. Gleicherweise wäre vom dritten Akt zu sagen, dass er im Wesentlichen allein den dramatischen Abschluss bringe. Die Handlung vollzieht sich im zweiten: der Auftritt zwischen dem Holländer und Senta ist das, was die Franzosen die „scène à faire“ nennen und birgt das intime Drama, den entscheidenden Seelenvorgang. Denn von dem Augenblick an, in dem die Tochter Dalands sich dem bleichen Manne angelobt, ist sie zu jedem Opfer entschlossen — sei es auch zu dem ihres Lebens. Um diese Situation, in welcher der poetische Grundstoff des Werkes verdichtet erscheint, wie in der Ballade Sentas der musikalische, schliessen sich die Szenen der Vorbereitung und die der Katastrophe und der Apotheose wie ein auf die Stimmung hin entworfener, reich mit beziehungsvoller Schnitzerei und farbigem Rankenwerk versehener Rahmen um ein in schlicht bedeutungsvollem Vortrage knapp zusammengefasstes Gemälde. Zerreisst man, wie das bisher bei den Aufführungen auf unseren Opernbühnen geschah, das untrennbar miteinander Verwachsene gewaltsam durch Pausen, so macht das den Eindruck, als ob zwischen Rahmen und Gemälde allseitig breite Lücken klafften, durch die der Beschauer das nüchterne und abgeschmackt aufdringliche Muster einer Wandtapete gewahrt. Aus dem, was die dramaturgischen Schulmeister

bisher über den „Holländer“ schrieben, ist zu erkennen, wie wenig sie im Stande sind, ein Bühnenwerk mit nachschaffender Phantasie als Ganzes vor ihrem inneren Auge aufzubauen, wie sie hingegen von dem ersten besten zufällig aufgenommenen Theatereindruck abhängig bleiben. Die Moral: wer eine Partitur nicht als bildender Künstler, das heisst als gestaltender, stets den Blick auf das einheitliche Ineinandergehen aller dramatischer Theilwirkungen richtender Regisseur zu lesen vermag, der taugt nicht zum Kritiker. Alle Bedenken, die gegen Wagners auf feinfühliger Empfindung beruhenden Entschluss erhoben wurden, ohne stärkere Eingriffe, ohne üppige Zuthaten „eine schöne Sage einfach sich selbst erzählen zu lassen“, alle Einwendungen, die gegen scheinbare Willkürlichkeiten in der Zeichnung der Charaktere, gegen scheinbar unvermittelte Rückungen in der Führung des dramatischen Zeitmaasses geltend gemacht wurden: all’ das zerfällt in nichts, sobald man den „Holländer“ auf seine Art darstellt. Nämlich nicht als dreiaktige, nach irgend einer wohlparagraphirten Technik des Dramas zugerüstete Schultragödie, sondern als grosszügige dramatische Phantasie über ein Thema aus der nordischen Natur und dem deutschen Mythos. Wer noch am historischen Staats- und Intriguenstück festklebt, der muss auf eine bis in die kleinsten Winkel peinlich ausschattirte „Vorgeschichte“, auf wohlberechnete Einschnitte und Ruheviertelstun-

den bedacht bleiben, in denen der Hörer das ihm zugemessene Quantum schweinslederner Chronikenweisheit schichtweise zu verdauen hat. Unter Künstlern aber kennt man keine alleinseligmachende Form, sondern nur tausend und abertausend verschiedenartige Stoffe, deren Jeder sein eigenes dramatisches Entwickelungsgesetz in sich trägt. Als Rhapsode, als Sänger des Volksgedichts im edelsten Sinne hat Wagner seinen „Holländer“ geschrieben. Wer von dem Rhapsoden verlangt, dass er nach einer Einleitung, die uns um Weltenfernen allem Kleinleben des Alltags entrückt, den Vortrag unterbreche, um ein Glas Zuckerwasser zu trinken, der verwechselt den idealen Mittheilungsdrang des Tondichters mit den Kathederbedürfnissen des deutschen Professors.

In Bayreuth schliesst sich die Gardine also nur für die Dauer der kurzen orchestralen Zwischenmusik, die vom ersten Schauplatz der Handlung zum zweiten, vom zweiten zum dritten überleitet. Folgerichtig werden die bei übereinstimmenden Tonarten in den bezüglichen Nach- und Vorspielen sich notengetreu wiederholenden Takte nur einmal gebracht. Denn diese Wiederholungen ergaben sich nur als Nothbehelf, um beide Male einen leidlichen formellen Abschluss zu gewinnen. Es war vermuthlich die unbehülfliche, das rasche Abräumen und Aufstellen mannigfach gegliederter und ausladender Gerüste noch nicht gestattende vormärzliche Bühneneinrichtung, in

Rücksicht auf die Wagner sich zur Dreitheilung des Dramas entschloss. Im Festspielhause vollzieht sich der Wechsel der Szenerieen mit blitzartiger Geschwindigkeit. Wenige Minuten genügen. Das wird bewerkstelligt, indem man nicht am unrechten Orte spart. Man braucht nur eine grössere Zahl gut eingeschulter Theaterarbeiter zu verwenden.

Also zwei Marinen und dazwischen ein altväterischer Innenraum. Letzteren feinfühlig abzutönen, ihm in Eintheilung, Farbengebung und Ausstattung Etwas vom Charakter seiner ständigen Bewohner mitzutheilen: das macht einem begabten, erfahrenen Regisseur nicht allzuviel Kopfzerbrechen. Zu den allerschwierigsten szenischen Aufgaben gehört es dagegen, eine Küstenlandschaft im Kampf der erregten Elemente glaubhaft vorzutäuschen. Aeltere und neuere holländische Meister der Palette belehren uns darüber, dass bei der Wiedergabe eines „Seestückes“ das Entscheidende das Treffen des Lufttones sei. Hier wird der maassgebende Stimmungsakkord angeschlagen. Nur ein um eine Kleinigkeit dunkleres Grau, nur ein wenig mehr Dichtigkeit der geballten, vorübereilenden Wolken — und der Eindruck wäre ein völlig verschiedener. Wie versteht man sich aber im Festspielhaus darauf, Nuancen auszubilden! Wie vor Allem darauf, ergänzende Stimmungsmomente unmerklich ineinander übergehen zu lassen! Kaum ist die Ouvertüre be-

endet, da vernimmt man ein schwaches unterirdisches Rollen; die Donnermaschine wird in gelinde Thätigkeit versetzt — die Musik scheint ohne merkliche Pause fortzugehen, und die Gelegenheit, die Illusion durch Beifallslärm zu stören, wird auf zweckmässige Weise abgeschnitten. Dann theilt sich die Gardine. Man blickt in unermessliche Weiten. Im Vordergrunde schäumt die See gegen zackige Klippen wild auf; weiter hinten ziehen, vom Sturme getrieben, in rasender Eile Nebel und Wolken vorüber. Bisweilen bricht der Mond hindurch und wirft zitternde, silbrige Lichter auf ferne langhinrollende Wellen. Durch das Toben und Brüllen des Ozeans pfeifen schneidende Windstösse. Die ganze Natur ist in Aufruhr. Fabelhaft sicher wird die Technik der in braun, grau und gelb getönten, je nach dem Erforderniss des Augenblicks scharf oder mässig beleuchteten Schleierprospekte gehandhabt.

Eine eigenthümlich schaurige Wirkung machte es, als in der Gespenster-Episode des dritten Aktes vom Grunde des Meeres Nebel aufstiegen und das holländische Schiff halb und halb einhüllten, so dass der Zuschauer nur für Augenblicke die in fahlem, grünlichem Licht aufzuckenden Bewegungen der wilden Unholde wahrnahm. Jene Nebel werden nicht durch Wasserdämpfe hervorgebracht, sondern durch eine Säure erzeugt; nach einiger Zeit hat sich der Dampf verflüchtigt. In welchen Wissenschaften wird der

Kritiker der Zukunft noch beschlagen sein müssen, um überall eine gediegene fachmännische Auskunft geben zu können?

Vortrefflich arbeitete die Maschinerie, welche die Fahrzeuge in Bewegung setzte. Als arme Landratte verfüge ich leider nicht über die Fachkenntnisse jenes höheren Marineoffiziers, der einmal vor einer im wiesbadener Hoftheater vorbereiteten Festvorstellung des „Fliegenden Holländer" die Schiffe auf ihre Seetüchtigkeit und Manövrirfähigkeit hin inspizirte; für die unmaassgebliche Auffassung des Laien vollzog sich das Anlanden und Absegeln mit erstaunlicher Leichtigkeit. Als eifriger Verfechter des Satzes, dass in allem Dekorativen auf der Bühne die schlichte sinnvolle Andeutung stets das Beste sei, würde ich mich auch hier gern mit einem Minder an schier unbegreiflichen Hexereien begnügen. Aber ich muss zugestehen, dass man sich eine im Allgemeinen die Aufmerksamkeit des Zuschauers von der Hauptsache abziehende Virtuosität der Theatermechanik noch am ehesten gefallen lässt, wenn sie gleichsam Takt für Takt dem Fortschreiten des Dramas und der Entwickelung der seelischen Prozesse auf das getreueste folgt. Um eine derartige bewunderungswürdige Uebereinstimmung zu erzielen, ist freilich eine Gediegenheit der Probenarbeit erforderlich, wie sie die Leiter unserer ständigen Bühnen nicht einmal anstreben.

Zu erwarten war, dass die Apotheose Sentas und

des Holländers sich auf der bayreuther Szene ungleich poetischer ausnehmen würde, als auf irgend einer anderen. Die beiden Figuren schwebten fast dicht vor dem Bühnenhintergrunde zum Himmel auf und wurden von einem aus dem abschliessenden Wolkenprospekt hervorquellenden schwach röthlichen Licht gestreift. Ob jedoch für die Illusion, für eine harmonische, von der Macht der Musik getragene Erlösungsstimmung nicht noch mehr gewonnen würde, wenn jene Gestalten nur in ganz verschwimmenden Umrissen am Horizonte auftauchten? Oder wenn das andächtig bewegte, in die Kniee gesunkene Volk hinter einer in zartgoldigen Strahlen sich verbreitenden Glorie das Wunder der Verklärung nur ahnte?

Die gesammte Aufführung war eine Apotheose des wagnerischen Genius. Im bayreuther Festspielhause strebt Alles zum Ganzen. An nicht wenigen Stellen ist auch der Fachvertraute kaum im Stande, schärfer abzugrenzen, wo die Virtuosität der äusseren szenischen Vorbereitung aufhört und wo die Kunst der „inneren", den Dialog herausarbeitenden Regie beginnt, wo der Musiker und wo der Dramatiker den Ausschlag geben. Das Ganze überwältigt, das Ganze entscheidet.

Vortrefflich gelungen war die Darstellung des Festes im Hafen. Dem Vorwurf entsprechend kräftig angepackt, wie die munteren, oft ausgelassenen Schilderungen der Kirmes bei den alt-

niederländischen Humoristen des Pinsels. Doch wurde der sinnenfrohe Realismus stets durch das Ebenmaass der musikalischen Linienführung gezügelt. Geradezu vollendet im einheitlichen Zusammenschluss von Gesang und Spiel, von Bildwirkung und Orchesterklang erschien die Spinnszene. War das eine köstliche Mischung von Grazie und Schelmerei, war das eine seltene Vereinigung von bezauberndem Wohlklang und wonniger Augenweide! Bei fünfundzwanzigjähriger Beschäftigung mit dem Theater habe ich nie ein von solch' frischem Blut durchströmtes Ensemble gesehen. Alles zuckte vor Lebenslust und Uebermuth an den drallen Dirnen. Endlich einmal ein Anlauf zu der so lange vergebens gesuchten deutschen feinkomischen Oper. Manch' Einer, der Wagner zuvor die naive Heiterkeit und das anmuthig Gefällige bestritten hatte, erhielt hier Gelegenheit, wieder einmal umzulernen. Alle Logik der Freunde, alle Dialektik der Feinde beweist verzweifelt wenig für oder gegen die Eigenschaften eines Dramatikers. Nur Eines schafft entscheidende Klarheit: gute Aufführungen, welche die Eigenart des Kunstwerkes in's rechte Licht setzen. Würde es Wagner schon in früheren Jahren beschieden gewesen sein, seine Schöpfungen ihrer besonderen Natur entsprechend, also nicht nach der üblichen Opernschablone, darstellen zu lassen, so wären etliche tausend Ballen Papier weniger mit kritischen Erörterungen pro und contra beschrieben worden.

Wenn jener Mädchenchor im Geiste der Partitur gespielt und gesungen wird, dann erhellt für den Aufmerksamen, welche Anregungen der junge Tondichter beim Studium der älteren, noch nicht von der Frivolität angekränkelten opéra comique erfahren und wie er auch auf diesem Gebiete das Aufgenommene selbständig weitergeführt hat.

Felix Mottl, der wie alle geistig regsamen Wagnerianer einen von jeder Einseitigkeit freien historischen Standpunkt einnimmt, zählt zu den besten Kennern und wärmsten Verehrern eines Boieldieu, Méhul und Cherubini; er ist also der berufene Künstler, um uns von der diesen Meistern eigenen und in die Spinnszene des „Holländers“ übergegangenen schwebenden Grazie die rechte Vorstellung zu geben. Ein ganzer Mann! Wenn es doch noch etliche so urgesunde Naturen wie er in unserer Zeit und in unserer Kunst gäbe! Nichts von nervösem Herumfahren, von Düfteln, von gespreiztem Geistreichthum: Alles aus der Fülle kraftvollen Empfindens geboren. Welch' pralle Strammheit in der Rhythmik, welche Energie in den Auftakten! Andererseits, welche Zartheit im Lyrischen! Der gewinnendsten Liebenswürdigkeit sind immer die fähig, welche sich stark fühlen. Auch hat es Mottl vor vielen seiner engeren Berufsgenossen voraus, dass er die Szene bis in's Kleinste ebenso meisterlich beherrscht wie die Partitur. Er bleibt der Kapellmeister nach dem Herzen Wagners.

Für unsere modernen, durch die ganze Welt

von Triumph zu Triumph eilenden Dirigenten wirkt Bayreuth als Jungbrunnen. Es ist die Stätte, an der sie nicht um der äusseren Ehren, sondern um der Kunst willen ihre beste Kraft einsetzen. Lehre und Beispiel der grossen Erzieher, Wagner und Bülow, haben hundertfältige Frucht getragen. Das Zopfmusikantenthum ist überwunden, die schönrednerisch gewandten und eleganten, aber kühlherzigen Dirigenten sind mehr und mehr in den Hintergrund gedrängt worden. Konnte man auch jenen beiden Unvergleichlichen nur bis zu einem bedingten Grade nahekommen — da das Genie naturgemäss sein Bestes mit sich in's Grab nehmen muss — so ist doch während der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts im Zeichen des musikalischen Dramas eine Schaar von Dirigenten herangewachsen, die den Ehrennamen eines Künstlers von Weltruf mit Fug und Recht tragen. Männer wie Hans Richter und Herrmann Levi, wie Mottl, Richard Strauss, Weingartner und Zumpe haben Ansehnliches dazu beigetragen, Rang und Stellung des „deutschen Kapellmeisters“ im nationalen Bildungs- und Kulturleben derart zu erhöhen, wie man es im Zeitalter Mozarts und Beethovens nicht für möglich gehalten haben würde. Im Wetteifer steigerten sich die Kräfte. Doch der tief beklagenswerthe Verfall der grossen ständigen, auf der schiefen Ebene des Spekulationsbetriebes von Jahr zu Jahr weiter herabgleitenden Operninstitute einerseits, die gehäuften, den Dirigenten seiner eigent-

lichen Wirkungssphäre entfremdenden Gastspielreisen andererseits verschulden es, dass auf den lyrischen Bühnen Deutschlands und Deutsch-Oesterreichs alljährlich eine Anzahl von Wagner-Aufführungen stattfindet, für deren ideellen Fehlertrag der auf dem Theaterzettel prangende Name einer dirigirenden Berühmtheit keinen ausreichenden Ersatz bietet. Da ist es denn für die gute Sache wie für die hochmögenden Meister der Battuta gleich erspriesslich, wenn Letztere auf bayreuther Boden in stärkster Anspannung ihrer Fähigkeiten zu zeigen haben, „was sie können“.

Tannhäuser.

I.

Angenommen, einer der Getreuen Wagners hätte seinerzeit die Frage an ihn gerichtet: „Dein Ideal ist erst mit dem „Tristan“ in Gestalt und Farbe zu vollausblühendem Leben erstarkt. Wird es daher die Künstler, die für die neue Vortagsweise, für den neugeschaffenen Gesangsstyl erzogen werden sollen, vornehmlich in den ersten, schwersten Jahren des Lernens nicht beirren und zu Rückfällen in Ueberwundenes verleiten, wenn das Unausgeglichene, die Styl-Brüche und Styl-Uebergänge, die Du in der Periode des Heranreifens nicht vermeiden konntest, sich ihnen in den Weg stellen?“ Vermuthlich hätte Wagner darauf geantwortet: „Traut Ihr mir wirklich zu, ich spiegle mir vor, mit dem Studium eines Stückes wie Wolframs

erstem Arioso einem Sänger die schlechten Opernmanieren abzugewöhnen? Ich wüsste nicht zehnmal besser als Ihr, wie im „Tannhäuser“ Ueberlebtes und Unerhörtes, Oper und Musikdrama, Lied, Arie, Arioso, strenges Rezitativ, freies Rezitativ, theils leidlich vermittelt, theils unvermittelt nebeneinanderstehen? Ich wähnte, all' das könne in einer ebenmässig verlaufenden, weitausgeschwungenen Linie zusammenfliessen, ohne dass sich im Dramatischen wie im Musikalischen die geringste Stockung und Reibung ergäbe? Nicht doch. Ich hege allein den gewiss nicht ungerechtfertigten Wunsch, die Arbeiten meiner Kampfzeit, mit denen ich mich, von künstlerischer Noth und dem Jammer des Lebens gepeinigt, zur rechten Freiheit hindurchrang, an meinem Lebensabend zu eigenem Behagen und nach meinem Sinne dargestellt zu sehen — eine Befriedigung, um die mich ehedem die Weisheit einer hohen Regierung brachte, als mir Trost und Vertrauen auf die Zukunft daraus hätte erblühen können.“

Es liegt unleugbar ein Stück Tragik darin, dass es dem Venusritter d a m a l s verwehrt blieb, sein Geburtsvorrecht durch eine einwandfreie, auch in allem Dramatischen vollkommene Aufführung zur Geltung zu bringen, als er zuerst die streitbaren Geister eines Otto Jahn und Moritz Hauptmann wild, und den Träumer Schumann kopfscheu machte. Heute ist dieses Recht ausser Kraft gesetzt durch das musikalische Drama des Wagner,

der zum Klassiker wurde, durch den „Tristan“ und die „Meistersinger“. Nur für das wahrhaft Grosse giebt es es eine ausgleichende Gerechtigkeit; das weniger Grosse muss sich an dem Ruhm genügen lassen, dem Bedeutenderen den Weg bereitet zu haben. Bestehen bleibt, was nach langen Vorbemühungen als stylistisch zur Meisterschaft gedeihender, von individuell gesättigtem Empfinden durchdrungener Organismus herauswächst; die jedes beherrschende Ich vorbereitenden Erscheinungen des Stylüberganges und die ihm unabweislich folgenden der Stylzersetzung aber haben ihren Lohn dahin. Die Fuge Bachs, die Sonate Beethovens, der „Ring des Nibelungen“ leuchten als strahlende Sonnen am Firmament der deutschen Musik; doch wem ausser dem Historiker schimmern noch die Bahnen, welche die alten italienischen Kontrapunktisten, und welche Friedemann Bach zogen, in der ganzen Kühnheit ihres Linienschwunges, und wer gewahrt nicht, dass die Gestirne der deutschen romantischen Oper am Erblassen sind? Dass auch der Schein des „holden Abendsternes“ bereits matter wird?

Nicht der Wechsel des Geschmacks, wie man gemeinhin und oberflächlich sagt, sondern der K a m p f u m d i e F o r m ist es, der das rasche Abwelken so vieler ernsthafter, an Originalität nicht armer Kunstwerke, ja ganzer Gruppen von Kunstwerken zur Folge hat. Nur wenigen hervorragenden Komponisten ist er erspart geblieben:

Mozart, dem Genie der Deutlichkeit, dem geborenen Plastiker, Schubert, dem wunderwürdig Naiven, der die Ueberfülle seiner Gedanken der Menschheit als lose Rosen auf den Weg streute, und Mendelssohn, der zuviel savoir vivre besass, um sich unverständlich auszudrücken. Der Lebenslauf anderer Meister stand seiner ganzen Ausdehnung nach im Zeichen dieses Kampfes — wie der Bachs, der in jedem Werk, zu dem er die Feder ansetzte, mit der Form rang und sie bezwang, und Schumanns, der, eine halbweibliche Natur, bei seinen wiederholten, zur Erreichung hoher Ziele unternommenen Anläufen nur zu oft unterlag. Wieder Anderer Laufbahn gliedert sich in Epochen des Suchens, Vorstürmens, und in solche des ruhigen Fortbauens auf einem durch die Anstrengungen unmittelbarer Vorgänger oder durch eigene reformirende Bethätigung festgefügtem Fundament. So klärte sich für Händel und Gluck erst in der Spätreife ihrer Wanderjahre das Ideal des Oratoriums und der heroischen Oper ab. Beethovens Schaffen zeigt einen andersartigen Entwickelungsgang als das seines grossen Nachfolgers, Richard Wagner. Die Kompositionen aus der ersten und zweiten Periode des beethovenischen Wirkens erscheinen uns als styleinheitlich abgerundete Kunstwerke; die aus der dritten ermangeln dagegen, obwohl sie sicherlich die an edlen musikalischen Ideen reichsten sind und im Einzelnen durch die gewaltigste Formkraft unsere Be-

wunderung hervorgerufen, vielfach der nach einem einheitlich waltenden Gesetze aufstrebenden Architektur. Hingegen ist den Dramen Wagners in der Folge vom „Rheingold" bis zum „Parsifal" sowohl die höchste Summe an eigenbürtigen, tragenden Tongedanken als auch eine fast makellose stylistische Reife zu eigen, während in seinen früheren Opern noch die Floskel neben der zündenden Offenbarung ihren Platz hat und beim allmählichen siegreichen Vordringen des neuen dramatischen Idealbegriffs gegen eine sich auslebende Konvention diesen Partituren das Gepräge des Widerspruchsvollen, Unausgeglichenen bleiben musste.

Der Zwiespalt zwischen Gewolltem und Erreichtem macht sich im „Lohengrin" wenig fühlbar. Die Führung der Handlung ist bereits derart, dass sie nicht nur den grossen, sondern auch den fertigen Tragiker verräth; beispielsweise kann vor der im ersten Aufzuge gegebenen Exposition höchstens die der „Walküre" den Vorrang beanspruchen. Geringfügige Stockungen, spärliche todte Punkte sind auch im zweiten und dritten Akte des „Lohengrin" nicht häufiger anzutreffen als etwa in „Maria Stuart" oder in „Romeo und Julie". Der Musik ist hingegen das Gepräge der Klassizität noch nicht nachzurühmen. Die Macht des wahren, sich in voller Natürlichkeit ausbreitenden Empfin-

dungsausdruckes hat die Typen Finale und grosses Ensemble noch nicht völlig zurückgedrängt, der lyrische Erguss die Hülle des Arioso noch nicht ganz abgestreift. Doch hat die Partitur, obwohl in ihr das Leitmotivsystem erst in beschränkter Anwendung durchgeführt wurde, eine einheitliche Gestalt und für die landläufige Opernphrase, für die sentimentale oder gespreizte Trivialität keinen Raum mehr.

Auf erheblich tieferer Staffel der Gesammtvollendung steht der „Tannhäuser“. Reicher an melodisch-motivischer Essenz als der „Holländer“ und der „Lohengrin“, vom Strome heisserer Leidenschaft durchbraust und in intensiveren theatralischen Wirkungen sich auslebend als diese beiden, ist er eine ungeheure Genie- und Kraft-, aber noch keine Unsterblichkeitsprobe. Der Schöpfer hat die Kunst nur erst theilweise erlernt, hinter den Gestalten seiner Phantasie zurückzutreten. Man sieht nicht sowohl Tannhäuser, als den Feuergeist des jungen Richard Wagner im Kampfe gegen eine Welt von vormärzlicher Philistrosität. Wie er sich da am eigenen Wagemuthe berauscht, wie blitzende Funken von köstlicher Leuchtfarbe rechts und links aufsprühen und durch die Luft sausen, wie aber nach starken, zielsicheren Stössen der Arm zu Zeiten erlahmt und in ein mattes Paradefechten nach hergebrachten Schulregeln verfällt! Ein Titan, dem es in der That gelingt, mit unerhörtem Schwunge den Olymp zu stürmen und der gerade

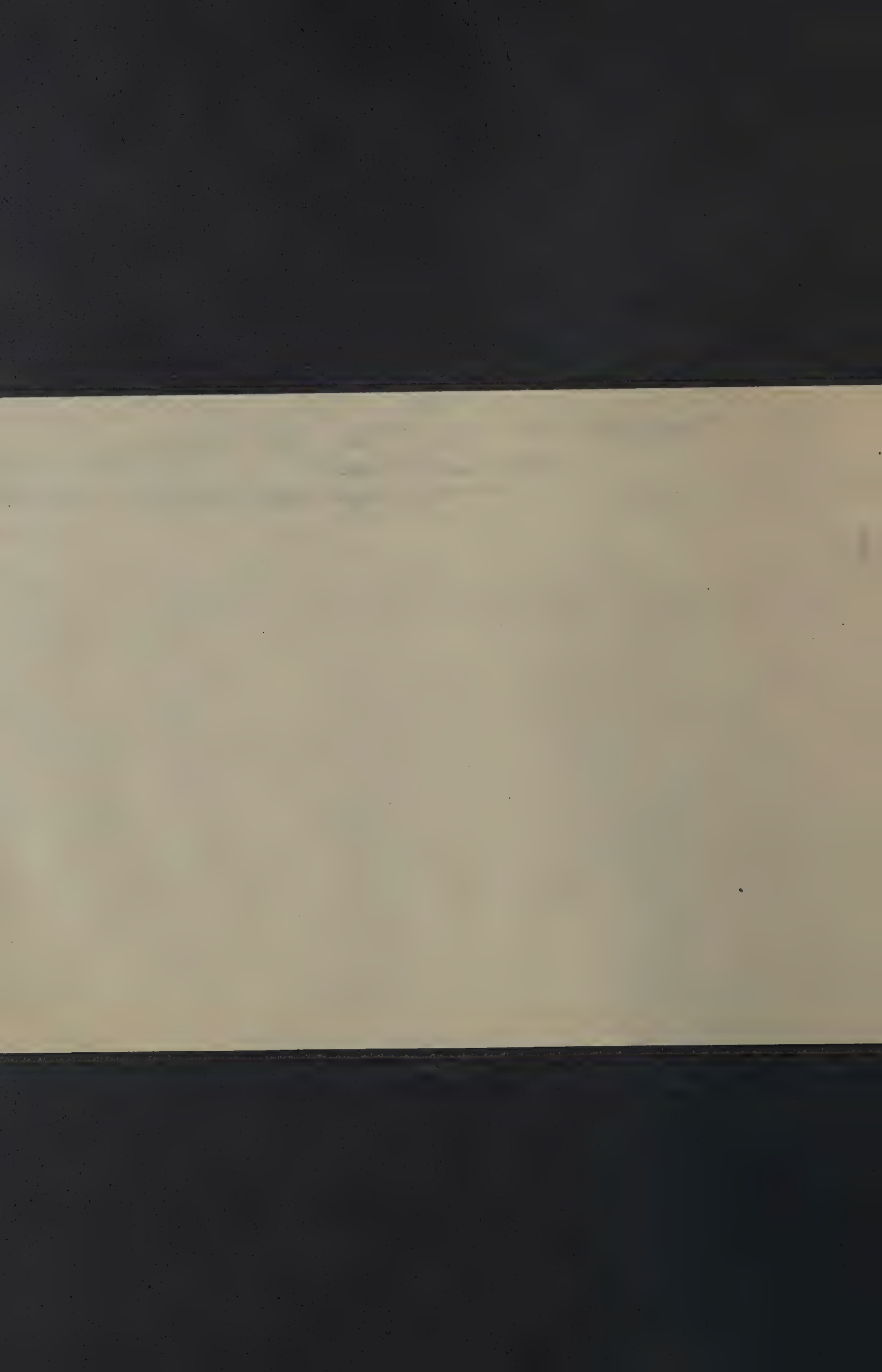
IRVING NUTE & CO.

Prescription Pharmacists,

TELEPHONE, 22270 TREMONT

207 Warren Avenue, corner Columbus Square, BOSTON.





noch Kraft genug hat, ein paar morsche Kultbilder in die Tiefe zu stürzen, doch dann, von der Riesenanstrengung überwältigt, wieder zur Erde hinabsinkt! Weder Shakespeare im „Titus Andronikus“, noch Schiller in den „Räubern“ haben Momente von solch’ wuchtiger Tragik, wie sie die Pilgerfahrt-Erzählung bietet; um wie viel steht dennoch der „Tannhäuser“ an Einheitlichkeit der Konzeption gegen das Erstlingswerk Schillers zurück! Auf den gleichmässig zu hoch gespannten Ton vermag sich der illusionsfähige Zuhörer allenfalls zu stimmen; aber vom Himmel durch die Welt zur Hölle kann man wohl „mit bedächt’ger Schnelle“ geführt, doch nicht geworfen werden. Hier spukt „Robert der Teufel“ noch vernehmlich!

Das einheitlich und straff Zusammengefasste in Dichtung und Musik geht dem „Tannhäuser“ ab. Lohengrin, der Holländer, ja selbst Rienzi beherrschen in jedem Aufzuge die Handlung ungleich energischer als der getreue Ritter der Liebesgöttin. Nur der zweite Akt des „Tannhäuser“ erfreut sich eines schönen, schlanken dramatischen Wuchses; der dritte ist eine Abfolge von ergreifenden, doch zu keinem höheren Ganzen verschmolzenen Einzelbildern. Der Sängerkrieg trägt auch in der verkürzten Gestalt noch den epischen Zug an sich. Elisabeth ist mit ausserordentlicher psychologischer Feinheit gezeichnet, während Wagner den Charakter Tannhäusers in einer sprunghaften Art

entwickelt hat, die sich auch durch das vollsaftige, stets zum Ueberschäumen bereite Temperament des Helden nicht durchweg rechtfertigen lässt. Wolfram, eine der seelisch vornehmsten Gestalten, die der Meister geformt hat, könnte unbeschadet seiner Idealität sich mit mehr Nachdruck an den Geschehnissen betheiligen. Der Landgraf ist, ungeachtet der bedeutsamen Akzente seiner grossen Ansprache, im Ganzen noch der herkömmliche, wohlwollend konstitutionell gesinnte Theaterfürst, im Gegensatz zu König Heinrich, der das feste Rückgrat einer ausgebildeten poetischen Persönlichkeit hat. Der Chor erscheint bald als eine Vereinigung frei waltender Einzelkräfte, bald — wie beim „Einzugsmarsch" — als mehrstimmig singende Statisterie.

Noch härter stossen Altes und Neues in der Musik des „Tannhäuser" aufeinander. Der, unter dem dramatischen Gesichtspunkt betrachtet, überflüssige Gesang Wolframs, in dem er dem Freunde „sein Glück kündet" — ein erstes Solo für den ersten Bariton — das folgende, an sich wundervolle klanggesättigte Männer-Septett, das Liebesduett im zweiten Aufzuge mit den hier kleinlich wirkenden Doppelschlägen, einzelne Partieen im zweiten Finale: das ist noch durchaus opernhaft. Anderes, wie das unsagbar zarte, die edelste Weiblichkeit offenbarende Liebesbekenntniss der Elisabeth, wie die Pilgerfahrt-Erzählung stehen auf dem Boden des Kunstwerkes der Zu-

kunft. Etwas Innigeres, etwas so aus der Tiefe des poetischen Wunderbronnens Geschöpftes wie die ganz frei behandelten Stellen: „Im Traum war mir's, als hörte ich“ und „Ich wanderte in weiter, weiter Fern'“ hat Wagner auch später niemals mehr geschrieben. Man gewahrt die Flügelschläge einer befreiten Seele. Doch es folgt ein Herabsinken auf abgeerntete Felder: der alte Opernjammer fasst uns an.

Warum mussten wir auch durch die Schule des „Nibelungenringes“ und des „Parsifal“ gehen? Warum hat uns Wagner die Augen darüber geöffnet, dass Meyerbeer theils nicht künstlerisch hellsichtig genug, theils unaufrichtig gewesen sei, da er ein Imbroglio von Ausdrucksmitteln für ein musikalisches Drama ausgab?

Noch bunter wird das Styl-Durcheinander, wenn man die ohne strenge Anwendung des Leitmotivprinzips, aber in Rücksicht auf Deklamation, Harmonik und Orchesterbehandlung in der Art des „Tristan“ gehaltenen, umkomponirten Venus-Szenen dem Werke voranstellt.

Unter den vielen Vorwürfen, die gegen Richard Wagner bei seinen Lebzeiten erhoben wurden, war der des Unfehlbarkeitsdünkels einer der abgeschmacktesten. Niemand führte entschiedener als er den Satz durch, dass die gute Ueberzeugung der besseren den Platz zu räumen habe. Trug er sich in jüngeren Jahren mit dem Gedanken, dass eine Erneuerung der Kunst nur auf breitester

demokratischer Grundlage zu erhoffen sei, so verwarf er ihn rücksichtslos, sobald er als gereifter Mann erkannte, in welcher Rath- und Hilflosigkeit des politischen Denkens das deutsche Volk annoch befangen sei. Fühlte er sich gedrungen, in seinen früheren Schriften den Willen zum Leben kräftig zu bejahen, so wandte er sich später dem Glauben Schopenhauers mit solchem Ungestüm zu, dass er mehr wie einmal der Grenzlinie nahekam, die einen geläuterten Buddhismus vom Tolstoiismus scheidet. Vollends lag ihm in der Behandlung künstlerischer Einzelfragen nichts ferner, als in krankhaftem Eigensinn auf einer einmal geäusserten Absicht zu bestehen. War er von einer unrichtigen Voraussetzung ausgegangen, und hatten seine besonnenen Freunde den Muth, ihn darüber aufzuklären — denn Wagner liebte es, auch mit Männern zu verkehren — so brauste er auf, zeigte sich aber alsbald wieder versöhnlich und fügte sich stichhaltigen Gründen. Wie manches Schriftstück wurde in Bayreuth und anderswo aufgesetzt, das hinterher gar nicht oder doch erheblich milder gefasst in die Welt hinausflatterte! Oft genug gab der Meister aus eigenem Antrieb zu erkennen, er habe sich geirrt. Offen hat er es ausgesprochen, dass bei den ersten bayreuther Festspielen vom Jahre 1876, bei den ersten berliner Nibelungen-Aufführungen vom Jahre 1880 in der Besetzung verschiedener Rollen Fehlgriffe gethan wurden. Wie ich als Ohrenzeuge

erhärten kann, äusserte er sich in einer vor den letztgenannten Vorstellungen abgehaltenen Probe zu Anton Seidl, der sich auf einen leisen Tadel wegen eines verschleppten Zeitmaasses hin darauf berief, dass das betreffende Tempo im Hause Wahnfried festgestellt worden wäre: er erinnere sich dessen wohl, es müsse aber dennoch eine merkliche Beschleunigung eintreten; die beiden Leute auf der Bühne würden ja gar nicht miteinander fertig!

Derartige Vorkommnisse beweisen, dass auch das ausserordentlichste theatralische Genie gewisse Erfahrungen nur bei Gelegenheit der praktischen Einübung des Kunstwerkes zu gewinnen im Stande ist. Es blieb Dergleichen einem Goethe nicht erspart, als darüber berathen wurde, wie der „Egmont“ von der Szene herab am kräftigsten wirken könnte; es hatte sich ein Schiller damit abzufinden, als man den „Wallenstein“ in Szene gehen liess. Gewährt hinwiederum das Schicksal einem Dichter oder Komponisten die Möglichkeit nicht, sich Aufklärungen der bezeichneten Art zu verschaffen, so nimmt auch der Einsichtsvollste einmal einen Irrthum mit in's Grab. Wagner hatte bayreuther Aufführungen des „Tannhäuser“ in Aussicht genommen: der im Jahre 1877 veröffentlichte Festspielplan giebt darüber Aufschluss. Kaum dass er jedoch die ersten Proben der „grossen romantischen Oper“ auf der Parsifal-Bühne abgehalten hätte, würde er zweifellos erklärt haben, dass zwei

so gewaltig kontrastirende Style wie der des alten „Tannhäuser“ und der sich in der pariser Bearbeitung der Venusberg-Szenen ausprägende im Rahmen einer vorbildlichen Musteraufführung unmöglich miteinander zu verschmelzen wären.

II.

Um einer „unverkennbaren Schwäche seiner früheren Partitur“ abzuhelfen, hat der Tondichter, seiner Versicherung nach, die Venus-Szenen umgeschaffen. Man muss bei Wagner die Worte nicht auf die Goldwaage legen. Als echter Künstler schreibt er stets in voller Aufrichtigkeit. Doch die Stimmung des Tages liefert den Text, und die Phantasie führt ihn aus. Gestern der verzagteste und heute der hoffnungsfreudigste Mann unter der Sonne, besass er eine glückliche Gabe in seltenem Maasse: sich das frühere Müssen als freies Wollen vorzustellen, wenn Bilder aus vergangenen schweren Tagen in seinem Gedächtnisse wieder auftauchten. Es war eine unerlässliche Vorbedingung für die Aufführung des „Tannhäuser“ in der pariser grossen Oper, ein ausgedehntes Tanzpoem in das Werk einzulegen. Nun hatte sich der Wagner vom Jahre 1860 gegen den vom Jahre 1845 erstaunlich geändert. Ebensowenig würde er fähig gewesen sein, zu Gunsten eines pas seul

sérieux in die willkürliche Unterbrechung einer mit Lebhaftigkeit vorschreitenden Handlung zu willigen, als ein Ballet in der Art der farbloseren Tanzstücke des „Rienzi“ zu Papier zu bringen. Er schloss ein Kompromiss mit seinem Gewissen, indem er sich zu einer Erweiterung des den ersten Akt einleitenden Bacchanals beredete. Dem zur Noth mit der Aufgabe Versöhnten sprang die gute Freundin Inspiration bei, welche die Idee einer symphonisch-pantomimischen Dichtung von kolossalem Maassstabe in ihm erweckte. Je weiter diese in der Aufführung vorrückte, um so mehr mochte sie Wagner auf den sich ihr anschliessenden, mit den bescheideneren Mitteln der dresdener Zeit ausgeführten Dialog zwischen Tannhäuser und Venus zu drücken scheinen. Sollte die Göttin ärmlicher ausgestattet sein als die Vasallen ihres Reiches? So reifte denn wohl der Plan im Tondichter aus, den ganzen ersten Akt bis zur Verwandlung in die „Umarbeitung“ einzubeziehen, eine Umarbeitung, die kaum anders erfolgen konnte, als im Sinn und Geist des kürzlich vollendeten „Tristan“. Das war vermuthlich der Hergang der Dinge. Es ist behauptet worden, der Tondichter habe deshalb jenen Szenen die erweiterte Fassung gegeben, weil sich in ihm geistige Wandlungen vollzogen, in Gemässheit deren er Venus neben Elisabeth als Vertreterin einer „gleichberechtigten Weltanschauung“ stellen wollte. Dieser Meinung vermag ich nicht beizu-

pflichten. Wagners spätere abgeklärte, vergeistigte Weltanschauung lenkte ihn gerade nach der Seite des Spiritualistischen hin, zu einer ungleich höheren Bewerthung des Ideales der Ueberwindung des Sinnlichen und Weltlich-Hinfälligen, zur Resignation, zur Verehrung des Göttlichen. Von „Kunst und Revolution“ zu „Religion und Kunst“. Wie es in der ursprünglichen Fassung der letzten Zeilen des „Parsifal“ hiess: „Gross ist der Zauber des Begehrens, grösser ist die Kraft des Entsagens.“ Der geläuterte Wagner sah also das Reich der Venus und das der ideal verklärten und erlösenden Liebe schwerlich als gleichberechtigt an.

Die Tonkunst des neunzehnten Jahrhunderts wäre um eine der genialsten Schöpfungen einer kraftstrotzenden, gluthgetränkten Phantasie ärmer, würde das pariser Fragment des „neuen Tannhäuser“ ungeschrieben geblieben sein. Niemals hat der Klangfarbendichter Wagner seinen Rivalen Berlioz glänzender geschlagen, kaum jemals hat er die Herrschaft über die wunderbare Kunst, im Variiren des Genialen Genialeres hervorzubringen, gleich mächtig geoffenbart wie in dieser gewaltigen Rhapsodie über dramatische und musikalische Themen aus seinem heissblütigsten Jugendwerk. Hat sie indessen nicht mehr „unverkennbare Schwächen“ als die alte Fassung? Hat die Oper, als Ganzes genommen, durch die Aufnahme der umkomponirten Szenen gewonnen? Hat sich die Handlung für den Hörer dadurch eindrucksvoller,

überzeugender gestaltet, dass die zuvor mit wenigen kecken Meisterstrichen als Dämon charakterisirte Venus ein halb göttliches, halb menschliches Profil erhielt, dass das Bacchanal zur selbständigen Pantomime erweitert, dass die Ouvertüre noch im vollen Flusse ihrer ursprünglichen, auf symmetrischen Aufbau hin angelegten Entwickelung abgeknappt und schlankweg in die Bühnenmusik übergeführt wurde? Sind diese drei Partieen nach erfolgter Umarbeitung zu einander in eine innigere Verbindung getreten als ehedem, und steht die sich aus ihnen zusammensetzende „Hälfte" des ersten Aufzuges noch in einem auch nur annähernd richtigen Verhältniss zur Oekonomie der Gesammtanlage?

Der Durchschnittszuschauer, der die Erscheinung des Erstaunlichsten auf der Bühne gelassen hinnimmt, weil sein Vater sie ebenso gelassen hinzunehmen pflegte, wird sich selten des ausserordentlichen Wagnisses bewusst, das darin liegt, die „Göttin aller Hulden" in einer Tragödie auftreten zu lassen. Von Rechtswegen ist es der Beruf der Venus, die Opfer der Gläubigen lächelnd und stumm entgegenzunehmen. So zeigen sie die Bildner aus der goldenen Zeit der Antike und in ähnlicher glorreicher Passivität, wenn auch nicht in der gleichen Haltung, verkörpern sie Tizian und andere Meister der Renaissance. Venus ist die seelisch und geistig am tiefsten stehende Bewohnerin des Olymps. Wer seine Ansprüche an ein Idealbild des Weibes so

weit herabstimmt, um an einer Vereinigung lediglich körperlicher Reize bei Abwesenheit auch nur eines geistig belebenden Zuges sein Vollgenügen zu finden, wer nie bewundernd und andächtig zu Pallas Athene aufgeblickt hat, der mag sich am Anblick dieser Schutzgöttin des Ballets und der Lebemänner berauschen. Einen beinahe flachen Ausdruck zeigt selbst das Antlitz der Aphrodite von Melos. Die Venus vom Kapitol, vollends aber die mediceische blicken so kläglich stumpf, matt und gelangweilt darein, dass man sich den Wagen, mit dem solche Göttinnen durch die Luft fahren, nicht sowohl von Tauben gezogen denken mag, als vielmehr von jenen nahrhaften Vögeln, die zu schnattern beginnen, sobald die Hochburg der ewigen Stadt oder die Tugend einer ihrer Mitschwestern in Gefahr ist. Nicht einmal ein Paris würde der Venus den Apfel gereicht haben, sofern er nur ein bescheidentliches Wettergespräch mit ihr geführt hätte. Wenn sie zu reden beginnt, enttäuscht sie. Sobald sie sich aber gar versucht fühlt, die Pfade der Sterblichen zu kreuzen, erleidet sie meist Ungemach, das vom Beigeschmack des Komischen nicht frei ist — was nicht erst der Spötter Lucian ausschwatzte, sondern schon der redliche Sänger der Ilias nicht ohne ein Körnchen Bosheit berichtete. Auf der Szene, auf der die Reize des „süssen lilienweissen Leibes“ nur sehr bedingt zur Geltung kommen können und Vorzüge anderer Art unentbehrlich sind, ist Frau

Venus darum von jeher ein seltener Gast gewesen. In älteren Fastnachtsspielen taucht sie als halbwegs allegorische Gestalt auf. Beim Hans Sachs sagt der „Danheuser“:

> „Frau Venus auserkorn
> Hat mich in ihrem Dienst bezwungen,
> Ihr Pfeil hat mir das Herz durchdrungen.
> Darnach da hat sie mich gefangen
> Und an ihr starkes Seil gehangen.“

Dem Ritter Danheuser gesellen sich nicht wenige Schicksalsgenossen zu, wasmaassen schon der kluge nürnberger Poet die Beobachtung gemacht haben muss, dass die Zahl der Verehrer einer schönen Frau im umgekehrten Verhältniss zur Summe ihrer geistigen Vorzüge zu stehen pflegt. In Schäferstücken, wie sie der Hof Ludwig des Vierzehnten und dessen deutsche Nachbeter gern sahen, bot später Dame Venus den Tänzerinnen passende Repräsentationsrollen, die vorgerückter Jahre halber zum Schauspiel übergingen. Wie bedurfte es des ganzen Wohllauts goethe'scher Versmusik, um die der Venus geistig nahestehende Helena selbst nur als zum guten Theil allegorisch gedachte Gestalt im geheimnissvollen Zauberspiel des „Faust“ möglich zu machen! Die Feerie mit prunkvoller Ausstattung schien schliesslich der Oberherrscherin von Kythera und Lesbos eine letzte, ihr durchaus angemessene Bühnenzuflucht zu gewähren.

Doch da entflammt der junge Heissporn Wagner seine Phantasie an der Tannhäuser-Sage und stellt kecken Griffes eine Venus mit starken Leidenschaften einem tragisch gedachten Helden an die Seite. Allerdings hat diese Figur nicht mehr das Anrecht darauf, zu den Göttern Griechenlands gezählt zu werden. Sie, die Freudenkönigin, thront im Hörselberge und verlockt dort als Teufelinne die leicht Verführbaren zu böser Lust und Höllengraun. Wie aber, wenn, was doch für die meisten Fälle anzunehmen, der Zuhörer mit dem germanischen Sagenkreis und den Wandlungen, die Frau Holda im Volksmythus und in der Literatur durchmachte, nicht übermässig vertraut war: liess sich da erwarten, dass er der Venus, wie er sie verstand, leichten Kaufes das Bürgerrecht der ernsten Szene zuerkennen würde?

Wagner hat in der ersten Bearbeitung des „Tannhäuser" diese Schwierigkeit mit tiefer Einsicht in die Natur der Schaubühne glänzend überwunden. Er hat in knappen Umrissen die geistreiche Skizze eines berückenden, dämonischen Weibes hingeworfen. Kaum dass wir, bei einem schnell sich abwickelnden, durch das Minnelied des Sängers nur ein wenig aufgehaltenen, bei wirksamer kurzer Steigerung einer Explosion zustrebenden Dialog im dämmerigen Halbdunkel die Züge des Unholdes recht gewahr werden — ein sinnlicher Eindruck, gerade ausreichend dazu, um von der unheimlichen Gewalt, der Tannhäuser ver-

fallen ist, eine unsere Phantasie anregende Vorstellung zu gewinnen, und andererseits nicht intensiv genug, dass wir über Herkunft und psychologische Veranlagung dieser Venus uns viel Gedanken machten. Gespenster und Dämonen wirken auf der Bühne nur, wenn sie, kaum erschienen, bald wieder in Nebel zerfliessen. Was Lessing über Geistererscheinungen bei Shakespeare und Voltaire sagt, ist auch auf die musikalische Tragödie anzuwenden — immerhin in dem eingeschränkten Sinne, dass die Engel und Teufel beschwörende, sich ihrem eigensten Wesen nach in die Tiefen des Wunderbaren verlierende Musik den Bewohnern des „Zwischenreiches“ ein etwas längeres Verweilen vor der Rampe ermöglichen mag. Nur in einer Szene erscheint der vom Sternenzelt der Himmlischen herniedergestiegene Komthur vor Don Giovanni, nur wie ein Schemen huscht Samiel im „Freischütz“ über die Bretter. Hingegen haben sich die blutlosen Helden der an blühender Melodik und geistreichen Theatereinfällen gewiss nicht armen marschnerischen Opern unserem Empfinden hauptsächlich deshalb so rasch entfremdet, weil sie auch die zu einem Fluge in's Geisterland willige Phantasie allzu lange in Anspruch nehmen. Wagner erkannte bereits als ein noch Unausgereifter, dass dem Zuschauer nicht Zeit gelassen werden dürfe, nach Nam' und Art des Holländers zu fragen. Auch in seinen späteren Werken hat er solche Klippen mit Glück umschifft. Klingsor zeigt sich nur

in zwei jach vorüberstürmenden Auftritten: ein diabolischer Kontur, wie in fahlem Blitzlichte auf dunklem Hintergrunde aufflammend und ebenso plötzlich wieder verschwindend. Wäre ein Klingsor als ausgeführter Charakter denkbar, wäre für ihn in der Oekonomie des „Parsifal“ der nöthige Raum? Nur als schattenhaftes Gespenst huscht Alberich in der „Götterdämmerung“ über die Bretter, ganz der ihm dort zufallenden Rolle des Dämons gemäss. Ortrud, die mehr Relief hat, bewährt eine übernatürliche Einwirkung auf ihren Genossen Telramund in den wenigen Augenblicken des stillen Grauens der Mitternacht.

So hat Wagner auch das Dämonische in der ersten Fassung des „Tannhäuser“ mit gutem Bedacht nur andeutend behandelt. Die Szenen im Innern des Hörselberges sind hier als kurzes V o r s p i e l zu nehmen, in dem, wie in einem fliegenden schwülen Traum, der tückische Geist, der den Ritter umgarnt hat, als berückende Weibesgestalt personifizirt erscheint. Die eigentliche H a n d l u n g beginnt erst mit Tannhäusers Rückkehr zur Oberwelt. Dass er, der Unreine, sein begehrendes Auge zu Elisabeth zu erheben wagt, das ist seine tragische Schuld. Das Entsetzen, von dem die Versammlung im Wartburgsaale erfasst wird, da sie ihn sich als Venusritter bekennen hört, entspricht durchaus dem Abscheu, mit dem sich die frommen Jägersleute von dem mit Samiel, alias Satan im Bunde stehenden Max

abwenden. Als wahrer Poet hatte Wagner den Muth, der dem Dichter des „Freischütz“ leider abging, seine Fabel dem allein möglichen tragischen Ausgang entgegenzuführen. Doch in solcher Tragödie durfte, wie in jedem mit der richtigen Einsicht in die Natur des Theaters geschaffenen Drama, von der Geisterwelt nur der Schleier gelüftet werden.

Hatte Wagner in der ersten Ausgestaltung des Tannhäuser-Stoffes das unbedingt Richtige getroffen, so musste jeder Versuch, die Rolle der Venus einer erheblichen Aenderung zu unterziehen, sowohl ihrer dort gegebenen vorzüglichen Charakteristik, als der eines phantastischen Dämons, abträglich werden, als auch die Grundlinien des Dramas nicht unerheblich verschieben. Tritt an Stelle jenes Vorspiels eine weitgedehnte Auseinandersetzung zwischen der Göttin und Tannhäuser, deren Kosten fast ausschliesslich die Erstere bestreitet, während der Held auf die alle Register der Klage und Drohung im pathetischen Dido- und Armidastyl durchlaufenden lyrischen Ergüsse und heftigen Ausbrüche immer nur sein kategorisches: „Lass’ mich zieh’n“ zur Antwort hat, dann verfliegt bei dieser zerbröckelnden Abwickelung allmählich der Reiz des stimmungsvollen Lokalkolorits. Es versagt der Zauber des Dämonischen: wir sehen nur noch ein leidenschaftlich begehrendes Weib wie andere mehr vor uns, das sich bemüht, den entweichenden Geliebten

mit den hundert kleinen, diplomatischen Künsten der Frauennatur festzuhalten. Der Hörer kann sich schliesslich eines ironischen Lächelns nicht erwehren, wenn er sich vergegenwärtigt, dass diese Schönheit in antikem Gewande, die das ganze Aufgebot der sattsam bekannten Lockmittel und -Mittelchen erfolglos in's Gefecht führt, Venus, die „Göttin aller Hulden“, ist. Dieses überlange Kapitel von der verschmähten Liebe nimmt mit dem ihm vorangegangenen Bacchanal reichlich Zweidrittel des ersten Aufzuges ein. Im Verhältniss zu ihm dünken uns dann die folgenden am Fusse der Wartburg bei knapp bemessener Bühnenzeit sich abspielenden Auftritte zu sehr zusammengedrängt. Die umgearbeiteten Szenen sind nicht dramatischer Auftakt einer Tannhäuser-Tragödie, sondern Schlussakt eines in der Vergangenheit liegenden Venus-Dramas. Zudem mag die Frage gestattet sein, warum denn der Held, der sonst weitschweifigen Erörterungen durchaus nicht hold, der nach Wagners eigenen Worten, „nie Etwas nur ein wenig, sondern Alles voll und ganz ist“, mit einer seinem energischen Ich ganz fremden Geduld sich hier als gefälliger Hörer zeigt? Auch ein mehr untergeordnetes, doch nicht zu übergehendes technisches Moment verdient Beachtung: es werden an den Darsteller bezüglich des stummen Spieles beinahe unerfüllbare Anforderungen gestellt.

Am bedenklichsten ist es, dass durch die Ver-

menschlichung der Venus der Tannhäuser-Konflikt seiner Schärfe verlustig geht. Wird der Dämon zum liebenden Weibe, das als solches Rechte geltend machen will, so haben wir es schlechthin mit dem Problem zu thun, dass ein Mann im Schwanken darüber begriffen ist, ob er der einen oder der anderen von zwei Frauen, die beide an seine Neigung Ansprüche haben, sich endgiltig zuwenden soll — eine Situation, die den Mann keineswegs in vortheilhaftem Licht erscheinen lässt, so oft sie nur immer im Leben, so oft sie in der epischen Kunst und vornehmlich im neueren Roman wiederkehrt. Wie wenig bei dieser Verschiebung des Grundgedankens auch Elisabeth von dem Vorhandensein einer „Nebenbuhlerin" ahnen mag: ein Theil des tragischen Mitleides, das ihr von Rechts wegen ungeschmälert gebührte, fällt somit der Venus zu. Nicht genug damit: die Erwartung des Zuschauers neigt sich dahin, dass die Göttin, die im ersten Aufzuge seine Einbildungskraft überaus stark beschäftigte, auf dem Höhepunkte des zweiten Aktes auftauchen und in die Handlung eingreifen würde. Unter den hervorgehobenen Umständen entbehrt dann die Peripetie der vollen inneren Glaubwürdigkeit; des Büssers Romfahrt, der Fluch des Papstes, des Ritters Rückkehr zum Venusberg, der Liebestod der Elisabeth und die Entsühnung durch das Wunder streifen somit im umgemodelten „Tannhäuser" den Bereich des opernhaft Bestechenden und theatralisch klug Ersonne-

nen — während all' das gemäss der Schürzung des Konfliktes, wie sie der Dichter in der älteren Fassung vollzieht, einer zwingenden dramatischen Nothwendigkeit entquillt.

Je schärfer man der problematischen zweiten Venus in's Antlitz leuchtet, um so mehr neigt man der Vermuthung zu, dass sie Portraitzüge trage, und zwar typisch-französische — individuelle Redewendungen, Eigenschaften, Capricen, die, so gut sie im Einzelnen der Natur abgelauscht und mit sicherem Stift festgehalten sein mögen, doch insgesammt leider keine gerundete Bühnengestalt, sondern ein Mosaik ergeben. Die Diktion, die vorgeschriebenen Bewegungen, das ganze Gehaben sind nichts weniger als deutsch, sind geradezu unwagnerisch. Als einzige wälsche Figur in Wagners deutschen Dramen tritt uns die pariser Göttin entgegen. Nicht soweit ihre gesanglich-musikalische Charakteristik in Frage kommt — obwohl Wagner, der die Stimmen sonst immer einsichtig und kunstgemäss behandelt, sich hier an einigen Stellen ausnahmsweise dem spröden, leicht einknickenden vokalen Linienzuge des Hektor Berlioz nähert. Sondern in der nervös unruhigen, von einem Affekt zum anderen springenden, wenngleich äusserlich höchst wirkungsvollen Weise, in der die Rolle dialogisch geführt ist. Das reflektirt dann auch in den motivischen Führungen, Rückungen und Verschlingungen und in den klanglichen Abstufungen des instrumentalen Theiles, der, bei aller Verwandt-

schaft mit dem Orchester des „Tristan“ mit der rastlos vielgeschäftigen, geistreichen Kleinarbeit ein neuartiges Element in sich aufgenommen hat. Das Pathos dieser französirten Venus deutet auf die tragédie; die abgerissenen, fast in Interjektionen sich auflösenden Sätze: „Wie sagt' ich? Ha! Wie sagte er? ... Nie mir zurück!“ auf die Schauspielbühne des zweiten Kaiserreiches, auf die sich ausbreitende Herrschaft des bereits mit sonderlicher Lust die Empfindungen und Leidenschaften zerstückelnden und durchsiebenden, den gebundenen Styl früherer Tage mehr und mehr in Akzente und Stimmungsbrocken auflösenden Realismus. Er hatte sich im Jahre 1860 schon kräftig entwickelt, in Alexandre Dumas dem Jüngeren auch auf der Szene einen mund- und schreibfertigen Vertreter gefunden: ja, er begann sich im Roman mit Flaubert bereits zum Naturalismus zuzuspitzen. Ohne dass Wagner es merkte, beeinflusste ihn damals das pariser Theater, die sich in der vorschreitenden décadence allgemach zerblätternde gallische Kunst. Doch das Fiasco des „Tannhäuser“ in der grossen Oper öffnete ihm wieder die Augen. Dem Meister hat nichts soviel Segen gebracht, als seine pariser Missgeschicke. Nicht dass er, von einem Siegesrausch verblendet, in's kosmopolitische Lager umgeschwenkt wäre. Aber hätte er einen starken Erfolg davongetragen, so würde der fremde Tropfen, der in sein Blut gedrungen war, nicht so rasch aufgesogen und der letzte seiner

Kunst noch anhaftende Rest von „wälschem Tande“ in den „Meistersingern“ nicht klipp und klar abgestreift worden sein.

Endlich macht es die erste Fassung der Venusszenen bei stürmischem Vorüberbrausen gewagter Auftritte nicht im gleichen Grade wie die zweite fühlbar, dass die Handlung mit einer bedenklichen Voraussetzung rechnet. Tannhäuser hat nicht nur einen in der Aufwallung einer bösen Stunde begangenen Fehl zu bereuen, sondern er vergass in den Banden des buhlerischen Weibes geraume Zeit seiner besseren Natur. Sonach muss es dahingestellt bleiben, ob er denn, mit idealem Maassstab gemessen, einer Theilnahme vollauf würdig erscheint, wie man sie dem tragischen Helden entgegenbringt. Die schopenhauerisch - tristanisirend gefärbten Todesgedanken, mit denen — in der Umarbeitung — der Held seinen Entschluss verbrämt, zur Oberwelt zurückzukehren, haben für den Hörer an dieser Stelle nichts Ueberzeugendes. Derartige Reflexionen vor der Flucht aus dem Venusberge anzustellen, erinnert an die Philosophie König Salomos, der Alles eitel fand, nachdem er „Weibes Wonne und Werth“ mit wissenschaftlicher Gründlichkeit durchgekostet hatte. Amfortas, der sich in einem Augenblick leidenschaftstrunken vergass, darf sicherlich der Entsühnung sich entgegensehnen. Aber ein Tannhäuser, der ungemessene „Monde“ seine Ehre, sein Ritterthum preisgiebt? Will man gegen Wagner gerecht sein,

so ist zu betonen, dass die Generation von 1845 den minneseligen Sänger einer Katharsis, einer Erlösung von ihrem Standpunkt aus für fähig erachten mochte. Die Behandlung des Moments der Sinnlichkeit im „Tannhäuser“ bedeutete einen unleugbaren ethisch - künstlerischen Fortschritt gegenüber den Theorieen, welche die Schlegel und die Verehrer der „Lucinde“, welche das junge Deutschland, besonders Gutzkow in der „Wally“ und Heinrich Heine in unzähligen Gedichten, welche endlich der noch knabenhafte Wagner im „Liebesverbot“ gepredigt hatten. Für die Heutigen aber, sofern es ihnen mit derVerehrung der grossen und strengen Kunst Ernst ist, hat der hochgesinnte Meister Wagner, haben die Dramen der Resignation, „Tristan“ und „Parsifal“, dem Tannhäuser die tragische Würdigkeit bestritten. Es giebt keinen Idealismus mit doppeltem Boden. Hinter der wahrhaft seelisch vornehmen Kunst liegt sternenfern das Gemeine. Die Leidenschaften des Don Carlos, des Tasso, des Tristan sind geklärt im lichtdurchströmten Aether einer über alles Niedrige in der Menschennatur sich aufschwingenden Empfindung, jenseits von allem „gesund“ Sinnlichen und Sündigen.

III.

Hat im alten „Tannhäuser“ das dramatische Gedicht die Musik überflügelt, so ist in den neukomponirten Szenen die letztere unstreitig das höher zu bewerthende Element. Sie hat Originalität, sie hat Feuer, sie hat Farbe; die „note personnelle“ Richard Wagners, der satte, vibrirende, langhallende Ton durchklingt sie. Doch auch sie trägt das Zeichen des Ungleichen, Zwiespältigen. Manches in ihr ist Blüthe der Inspiration, Anderes Wildkraut vom Wegrande, nur durch die Berührung der Hand des Genius geadelt. Das Einheitlich-Grosszügige, das die letzten Partituren Wagners in die beethovenisch-symphonische Sphäre rückt, geht ihr ab; nicht von der milden Wärme des ausgereiften Gedankens ist sie durchstrahlt, sondern die Fiebergluth eines athemlos zum Ziel Hastenden wirft zeitweilig ihren flackernden Schein über sie. Der Zwang der Fremde hat sie gebären helfen. Am stärksten tritt das Unausgeglichene der Schreibweise in ihrer zweiten,

grösseren, durch die Singstimmen beherrschten Hälfte hervor. Bald wühlen hinreissende Akzente des Frohlockens, des Schmerzes, des auffahrenden Stolzes alle Tiefen des Fühlens auf; bald befremdet ein ruheloses, durch eine Steigerung des Leidenschaftlichen in der Situation sich nicht genügend erklärendes Moduliren. Es fehlt das feste Gerüst eines lückenlos durchgearbeiteten Leitmotivsystems, wie es die nach einheitlichem Plan geschaffenen Werke aus der letzten Stylperiode Wagners kennzeichnet und jede Kühnheit der Chromatik als nothwendige Steigerung des Ausdrucks rechtfertigt. Auch ist die freie vokale Melodie mit dem instrumentalen Gewebe nicht zu einer untrennbaren musikalischen Einheit verschmolzen. Dazu stechen die Strophen des tannhäuser'schen Minneliedes, gemäss ihres schlichteren melodischen und harmonischen Zuschnitts, zu stark gegen alles Uebrige ab. Die mehrmals vorkommenden Tautologieen im Text, das vielfach Ungesangsmässige, die nicht immer richtige Deklamation erklären sich vermuthlich aus dem Umstande, dass der Text zuerst deutsch entworfen, dann übertragen und französisch durchkomponirt, und schliesslich, um die pariser Neubearbeitung auf den deutschen Bühnen einzubürgern, ganz oder doch zum Theil zurückübersetzt wurde. Womit nicht gesagt ist, dass das französische Original eine glücklichere musikalisch-deklamatorische Prägung aufweise. Die Sprache des kühlen bon sens und die des germa-

nisch-romantischen Tonreiches klingen unter allen Umständen schlecht zusammen.

Genährt von den heiss aufschäumenden Quellen eines starken, unangekränkelten Empfindens strömt dagegen die Musik des Bacchanals dahin. Ein höchst seltener Ausnahmsfall in der Kunst: das in zwei weitest ausgelegten Bögen sich vollziehende, rein dynamische An- und Abschwellen der Leidenschaft ersetzt das planmässige Crescendo und Decrescendo eines durch die „vis superba formae" sich steigernden Aufbaues. Aber wohlgemerkt: wir haben es mit keiner Programmstudie zu thun, sondern mit der ergänzend ausmalenden Begleitung einer in allen Abschnitten ihrer Entwickelung klar gegliederten Pantomine. Für den Musiker, dem der in der Bethätigung ungemessenen Lebensdranges schwelgende dionysische, antike Geist vertraut ist, lässt sich nicht leicht ein grösserer Genuss erdenken, als an der Hand der Partitur jene grandiose Bilderfolge vor dem inneren Auge vorüberziehen zu lassen. Doch kein Regisseur der Welt, nicht einmal einer wie Richard Wagner es war — wenn die Natur je einen gleich genialen zum zweiten Male hervorbrächte — vermöchte es, ein solch' orgiastisches Gewühl in farbiger Wirklichkeit auf die Bretter zu zaubern. Schwebte Wagner der Gedanke eines leidenschaftsprühenden Tanzreigens von Faunen, Nymphen, Satyrn vor, wie man ihn auf Sarkophag-Reliefs, auf griechischen und etruskischen Vasen darge-

stellt sieht, so verwischten sich die Grenzen der Künste in seiner Phantasie.

Gesetzt, es stünden für die Inszenirung des Spieles nicht sowohl moderne Ballettisten zu Gebote, die in der einseitig kümmerlichen Pflege einer beschränkten Anzahl von Tanzformen der Fähigkeit, durch Gesten seelische Vorgänge auszudrücken, gänzlich verlustig gegangen sind, sondern Virtuosen der Pantomime aus der römischen Kaiserzeit. Würden nun diese mit nachschöpferischem Können die vorgeschriebene Stufenleiter der Affekte in überzeugender Weise durcheilen, so müsste die Ausführung das Maass des Erlaubten überschreiten. Der bildende Künstler kann, ohne dass sein Werk abstossend wird, bis zur Grenze des Gewagten vorgehen, weil er schon in Rücksicht auf die für die malerische oder plastische Wiedergabe günstige Anordnung des Motivs sich immer eine Staffel unterhalb des denkbaren Höhepunktes der Erregung zu halten hat; dem Schauspieler, der sich bei umständlichen Andeutungen und Bewegungen nicht aufhalten und deshalb nicht Allzuviel verschweigen darf, sind von Hause aus enger umrissene Aufgaben zu stellen. Deshalb wird eine sinngemässe Verlebendigung des Tannhäuser-Bacchanals stets ein schöner Traum bleiben. Bei der bayreuther Aufführung hatte man es mit Aufwand unsäglichen Fleisses so weit gebracht, dass die leiseste motivische Wendung im Orchester

durch eine besondere Geste illustrirt wurde. Leider mussten einerseits, bei der geringen dramatischen Intelligenz der Tänzer und Tänzerinnen, diese Geberden herzlich unbedeutend ausfallen; andererseits konnten, der mit allem Recht hier sehr schnell genommenen Tempi halber, die entsprechenden Wechselbeziehungen höchstens die wenigen Fachvertrauten genau verfolgen, welche die Musik Note für Note im Kopfe hatten — und gerade diesen wurde das Unbefriedigende des Ergebnisses offenbar. Desgleichen sind die gegen den Schluss der grandiosen Episode hin aus den Nebeln des Hintergrundes auftauchenden mythologischen Bilder mehr mit malerischer Phantasie gedacht, als szenisch ausführbar. Der wackere Stier, der, Europa auf dem Rücken, die ganze Bühnenbreite durchschwimmt, wird, auch bei bester anatomischer Beschaffenheit, die Idealität der Stimmung stören — wie schade, dass Wagner sich hier nicht der in traumhaft göttlicher Anmuth über die Fluthen dahinschwebenden Galathea, etwa frei nach Rafael zu stellen, erinnerte. Oder Botticellis unsagbar zart und keusch empfundener „Geburt der Venus“. Noch bedenklicher ist das Motiv der Leda. Der sich in bildlicher Darstellung an die Geliebte schmiegende Schwan bleibt, auch im verfänglichen Halbdunkel Correggios, noch ein annehmbarer Geselle; doch der sich auf der Bühne der ruhenden Gestalt allmählich mit freundlichem Neigen des Hauptes nähernde lässt sich

entweder komisch oder widerwärtig an. Schliesslich ist darauf hinzuweisen, dass auf Grund der langen Dauer der Tanzpantomime und der selbständigen Bedeutung, die sie in Rücksicht auf ihren Inhalt beansprucht, der Zuhörer das in der Ecke des Vordergrundes gelagerte Paar ganz zu vergessen geneigt ist, sodass er sich der Verwunderung nicht erwehren kann, Tannhäuser und Venus auf der Bühne zu sehen, wenn die drei Grazien die Aufmerksamkeit wiederum auf die Göttin lenken.

Eine Frage bleibt noch zu beantworten: ergeben sich ideelle Vortheile aus der Art, in der Wagner die Ouvertüre mit den Szenen der pariser Bearbeitung verkettete? Ohne Weiteres ist zuzugeben, dass in Anbetracht der grossen Ausdehnung des Folgenden eine Kürzung sehr angebracht und dass, unmittelbar vor dem Brausen und Getümmel des neuen Venusberges, der in dem kolossalen Posaunenschluss gipfelnde Aufschwung des Pilgerchor-Themas nicht mehr am Platze war. Liess sich nun nicht anders helfen, als durch Streichung des letzten Viertels des Tonstückes? Das ist doch bei Kompositionen unthunlich, die symmetrisch auf die Kontrastirung der einzelnen Theile hin aufgebaut sind. Bezieht man das orchestrale „Vorspiel“ auf das ganze Werk, dann ist nicht recht verständlich, wesshalb der Pilgerchor, zum Anfang breit eingeführt und gesteigert, ohne entsprechendes Gegengewicht bleibt; bezieht man es

nur auf die ersten Szenen, wozu dann das weitläufige Ausspinnen der Venusberg-Musik mit Einschluss des wiederholten Tannhäuser-Liedes und der Clarinetten-Episode, in Anbetracht dessen, das all' dies unmittelbar darauf bei offener Bühne zur vollen Ausgestaltung gelangt? Die unmittelbare Aufeinanderfolge zweier grosser Crescendi, deren erstes dicht vor einem vom Hörer mit aller Zuversicht erwarteten Kulminationspunkt abgebrochen wird, ist ästhetisch nicht zu rechtfertigen. Was hätte Wagner thun sollen? Ein neues, kurzes Vorspiel schreiben, vielleicht in der Art der Einleitung zur Walküre? Es würde wahrscheinlich dem Styl nach ebensowenig mit dem Kern des „Tannhäuser", dem zweiten und dritten Aufzuge, harmonirt haben, wie die nachkomponirten Venusszenen sich damit verschmelzen.

Oder wäre es dem Tondichter möglich gewesen, die ganze Oper in strengem Festhalten an der Ausdrucksweise seiner dritten Periode umzuarbeiten? Schwerlich. Der mit lyrischem Gehalt überreichlich gesättigte Stoff würde sich hierzu ungeeignet erwiesen haben. Ausserdem ist es ein Entwickelungsgesetz, dass der ausgereifte Künstler nicht das selbe Thema mit ungemindertem Eifer ein zweites Mal in Angriff nehmen kann, an dem der werdende seine Kräfte zu erproben gelernt hat. Ein Schiller, der auf der Höhe des „Wallenstein" stand, wird kaum sich versucht gefühlt haben, „Kabale und Liebe" in ein anderes Gewand zu kleiden.

Wie der „Tannhäuser“ in der pariser „Revision“ sich darstellt, zeigt er zwei gewaltige, mehr schlecht als recht zusammengepasste, mühsam verkittete, in der künstlerischen Arbeit durchaus voneinander verschiedene Bruchstücke. Hand auf's Herz: welcher ehrliche Musiker getraut sich zu behaupten, dass er, vom üppigen Orchesterklang und der raffinirten Chromatik der neuen Venusszenen berauscht, an den viel bescheideneren instrumentalen Reizen, an der viel einfacheren Harmonik des ersten Finales und der folgenden Aufzüge einen ungetrübten Genuss empfinde? Ich las einmal, „man müsse bedenken, dass der Liebeshof der Venus füglich mit anderen Mitteln zu schildern sei, als das tugendsam ritterliche Leben auf der Wartburg.“ Das hat Wagner in der ersten Fassung des „Tannhäuser“ ja gethan; aber weil er damals hier und dort die Farben der gleichen Palette gebrauchte, ergab sich im Zusammenschluss der verschieden gearteten Szenen dennoch eine Harmonie der instrumentalen Eindrücke. So nimmt sich im „Parsifal“ die Orchesterbehandlung der Vorgänge am heiligen Quell ungleich schlichter aus wie die im Ausmalen von Klingsors Zaubergarten angewendete. Doch bleibt nichts Unvermitteltes, da die im zweiten wie im dritten Akte bei verschiedener Mischung und Stärke gebrauchten koloristischen Tonwerthe ebenfalls einer gleichen Skala angehören.

*   *
*

Als der „Tannhäuser“ das erste Mal in Bayreuth zur Wiedergabe gelangte, erhob ich gegen die ausschlaggebenden künstlerischen Kräfte den Vorwurf, dass sie sich für die pariser Bearbeitung des Werkes entschieden, und daher, bei der Unmöglichkeit, diese Venus-Szenen mit dem Wartburg-Drama stylistisch zu verschmelzen, in eine Festspiel-Aufführung das Moment des Zwiespältigen, Widerspruchsvollen hineingetragen hätten. Diesen Vorwurf muss ich fallen lassen. Die Leitung befand sich in einer Zwangslage. Je weiter die Proben des Werkes auf der Szene des Meisters vorrückten, um so weniger konnten sich sicherlich Frau Wagner und die führenden Musiker Erwägungen und Betrachtungen verschliessen, wie sie in dieser Studie angestellt wurden. Doch sie durften einem schriftlich und öffentlich kundgegebenen Wunsche des Tondichters nicht zuwiderhandeln. So wenig auch für sie ein Zweifel darüber möglich war, zu welchem Entschlusse Wagner selbst im Verlaufe der Einstudirung der Oper auf der bayreuther Bühne gekommen sein würde — nämlich auf die dresdener Fassung des ersten Aufzuges zurückzugreifen — so waren sie doch verpflichtet, den letzten Willen des Künstlers getreulich zu erfüllen. Man hat sich darein zu ergeben, dass bei einer

Tannhäuser-Aufführung im Festspielhause der einheitlich geschlossene Eindruck einer konsequent entwickelten Tragödie ausbleibt. Der Uebel grösstes ist das insofern nicht, als man durch einen „historischen Abend“ entschädigt wird, der uns eine Reihe wundervoll abgetönter Bilder aus dem Werdegange eines unvergleichlichen Dramatikers bringt — eine Art lebendiger Biographie mit unglücklicherweise verhefteten Kapiteln, aber von ausserordentlicher Anschaulichkeit der Darstellung und bei aller Ungleichheit eines bald leidenschaftlich aufschwellenden, bald mehr schematisch regelrechten Periodenbaues doch stets von warmer, empfindungsreicher Sprache. Wagner ist, wie sein „Tannhäuser“, in jeder Periode seines Lebens und Schaffens, „nirgend Etwas nur ein Wenig“, sondern er theilt stets ohne Rückhalt aus dem Vollen seines Wesens mit, bleibt daher immer natürlich. Also auch in der Bereicherung und Verfeinerung einer tristanisch gestimmten Psychologie und Koloristik immer naiv. Der eigentlich „Handelnde“ seiner Tragödien ist der Dichter. Wann und in welcher seelischen Verfassung Wagner nur immer der Melpomene ein Opfer brachte, er brauchte sich nie in irgendwelches Pathos künstlich hineinzusteigern. Denn er war für die Szene geboren. Er konnte mit einem einfachen oder einem doppelten Schallrohr reden, doch er sprach immer, wie es die Bühne verlangt. Verwandelt sich in der bayreuther Tannhäuser-

Vorstellung der Venusberg in das thüringer Thal, so wird mit dem gleichen Schlage der Zuschauer aus dem Festspiel- in das Opernhaus versetzt. Doch was er im weiteren Verlaufe der Handlung sieht und hört, ist Takt für Takt gutes Theater. Und durch dieses bühnenechte, lebenerfüllte Stück ziehen sich die reichsten musikalisch-poetischen Goldadern. Die bayreuther Inszenirung liess sie in ihrem vollen Glanze aufschimmern.

Der Regel Güte man draus erwägt, dass sie in Bayreuth eine Ausnahm' verträgt. Werden auch, wie zu hoffen, an Stelle unserer prunkvollen „theu'ren Hallen" in Zeit und Weile schöne schlichte deutsche Bühnenhäuser mit amphitheatralisch ansteigendem Zuschauerraum und verdecktem Orchester errichtet, so soll man doch den „Tannhäuser", so lange er noch seine ungeminderte Wirkung ausübt, in ihnen gemäss der alten Fassung und Einrichtung darstellen. Der Wagnerianer, für den nicht der Buchstabe, sondern der Geist der Meisterlehre entscheidend ist, muss einer aus kernfestem Holz gearbeiteten Oper vor einem brüchigen Musikdrama den Vorzug geben.

Lohengrin.

I.

Das Innere des bayreuther Festspielhauses erweckt weihevolle Stimmungen. Doch der Rahmen, den es bietet, ist so bedeutend, so harmonisch, dass für jedes der in ihn hineingestellten Kunstwerke und ebenso für jedweden Theil der Ausführung sich der strengste Maassstab der Beurtheilung mit Nothwendigkeit ergiebt. In den Operngebäuden von herkömmlicher Anlage, in welchen der Widersinn der architektonischen Gestaltung durch den äusserlichen Prunk goldstrotzenden Aufputzes, gespreizter Deckengemälde, hineingequälter Karyatiden keineswegs gemildert erscheint, schrauben sich die Ansprüche an das auf der Szene zu Leistende unwillkürlich herab. Im bayreuther Bühnenhause erhebt die herrliche, gleichsam vergeistigte Durchbildung des Zuschauerraumes „die ideale Forderung". Wie denn überhaupt nicht die Lust

am Zweifel, sondern die Einwirkung des einwandfrei Schönen und Vollkommenen die im Vergleichen und Abwägen wachsende Erkenntniss des ideal Gestimmten beflügelt. Richard Wagner, der die Kritiker bespöttelte, weil er die Zeit nicht daran wenden konnte, seine Feinde kennen zu lernen, und weil er die meisten seiner rezensirenden Freunde nur zu gut kannte — er hat auch mit der Aufrichtung seines Idealtheaters Freunden und Gegnern zu nennenswerthen Fortschritten auf dem Gebiet der Kritik verholfen.

Nirgendwo anders denn inmitten dieser vornehmsten Renaissance-Nachschöpfung der Antike wurde es dem aufmerksamen Hörer gleich deutlich, wie Manches im „Tannhäuser“ bereits im Abwelken begriffen ist. Nirgendwo anders als dort wurde man unmissverständlich darüber belehrt, wie der an niederschmetternden Genieblitzen ärmere, in der Schärfe der Individualisirung jener Oper um etliche Grade nachstehende, aber in der musikalischen wie dramatischen Durcharbeitung des Stoffes um Vieles einheitlichere und an idealem Gesammtgehalt unvergleichlich reichere „Lohengrin“ sich der Generation des „Parsifal“ gegenüber jugendfrisch behauptet. Nicht nur das: es ergab sich, dass der „Lohengrin“ mit noch stärkerem inneren Recht im Festspielhause triumphirt hat wie die beiden Werke aus der dritten Periode des Meisters, die jenes Drama als gedankenschwere, farbensatte Kunstwerke beträchtlich überragen:

wie der „Tristan“ und die „Meistersinger“. Das Hohelied der tragischen Liebe, die echtbürtige deutsche Komödie, in der ein von mancherlei Wahn geplagter Dichterkomponist seinen Frieden findet: sie sind beide als mit Riesenhandschrift begonnene und vollendete Partituren, als überragende Schöpfungen der dramatischen Weltliteratur, doch nicht als in allen Theilen gleichmässig vollkommene Lösungen der gestellten Aufgaben anzusehen — während im „Lohengrin“ ein schönes, wenn auch weniger gewaltiges Problem durch ein auf minder hoher Entwickelungsstufe stehendes Können im erfreulichsten Verhältnisse der Mittel und des Zweckes bezwungen wird. Aehnlich wie bei Goethes „Tasso“ Erstrebtes und Erreichtes restlos ineinander aufgehen, während der „Faust“ in seiner Gesammtheit sich wie ein gewaltiges Hochgebirge darstellt, sich jedoch hier und da mit einer Spitze in den Wolken verliert oder zwischen zwei Gipfeln ein wasserarmes, kahles Thälchen aufweist. Ist die „Griechheit“, um Schillers Worte anzuwenden, „Verstand und Maass und Klarheit“, so behauptet in dem den Manen des Sophokles geweihten bayreuther Hause der Schwanenritter seinen Ehrenplatz noch vor der von einem grandiosen Superlativ der Leidenschaft zum andern sich hinüberschwingenden Isolde, und vor dem im Gemüthvollen wurzelnden, mit allem Recht aber auch dem Genrehaften seines Kreises zugewendeten Hans Sachs.

Noch Anderes rückt den „Lohengrin“ der Sphäre der „Antigone“ und des „Parsifal“ nahe: der überall durchklingende ideal-religiöse Grundton, das Vorschlagen einer zarten, in lyrisch musikalischen Schwebungen zur Glorie aufsteigenden Mystik. Im Zusammenhange damit: das selbst für Wagner ungewöhnlich breite An- und Abschwellen der Situationen — unbeschadet der wundervollen, im ersten Aufzuge unübertrefflichen Gliederung und Steigerung der einzelnen Szenen. Ferner: die bei aller stylistischen Verschiedenheit der beiden Dramen vom Gral ähnlich ruhige, man möchte sagen, objektivere Linienführung, der ebenmässige, mitunter bereits einem Oratorium der Zukunft entgegenmündende Fluss der Tempi. Den zweiten Akt des „Lohengrin“ könnte man eine Apotheose des Viervierteltaktes nennen. Aber diese Breite giebt sich oft als Majestät — und das bayreuther Haus ist in gleichem Grade der Entfaltung von Würde und Höhe des gemässigten Empfindungsausdrucks günstig, wie es das rückhaltlos sich offenbarende Allzumenschliche in Tragik und Komik abzuwehren scheint. Es ist in allererster Linie das Bühnenhaus der religiösen Kunst, auf deren Banner das „Excelsior“ geschrieben steht — einer Kunst, die schildert, wie im Aufstreben zum Höheren die Leidenschaften sich beruhigen oder aufgezehrt werden, sofern eine solche Kunst sich nicht lediglich, ohne stärkere Kontrastwirkungen anzustreben, an einer gleichsam gottesdienstlichen

Verherrlichung des Ueberirdischen genügen lässt. Gewisslich sind daneben andere Möglichkeiten, tragische Verwickelungen im hohen, edlen Pathos austönen zu lassen, nicht gering anzuschlagen. Auch das Aufgehen und Verklingen im Nirwana, auch die heiter gelassen vollzogene Resignation bei erneuertem kräftigen Erfassen eines fortan allein in den Dienst der Menschheit gestellten Daseins geben gute wagnerische Schlussfermaten. Aber die Wesenheit des Festspieles ist nicht nur in der Grösse, sondern vornehmlich auch in der Feierlichkeit der Harmonieen begründet. Darum hat der „Ring des Nibelungen" als poetische Verklärung des Pantheismus, darum hat „Parsifal" als romantisch wohllauterfüllte Abwandlung der christlichen Lehre seine beste Heimstätte in Bayreuth. Muss über die anderen Dramen des Meisters das ungebrochene Licht voller Lebenssommertage dahinfluthen, so erheischen jene Schöpfungen die leisen Schleier einer traumverspinnenden, hoch über den Kampffeldern des täglichen Menschentrugs- und Irrthums von nordischen Nebelmeeren zu den Palmen auf Golgatha hinüberschweifenden Phantasie — wie sie in Wagners eigentlichem Wahnfried auf der Alles beherrschenden und doch wie in's Land der Wunder entrückten Bühne und durch die Verdeckung des Orchesters über das Kunstwerk gebreitet werden. Hier soll auch die mildleuchtende Herbstsonne wie durch die kunstvoll gemalten Fenster eines stimmungsreichen Domes gedämpft sein.

Ein solch' wonniges Helldunkel umfliesst mit seinen spielenden und gleitenden Schatten auch den „Lohengrin“ — nur dass die Kunst des Ausmodellirens der Charaktere und der Schilderung seelischer Uebergänge hier noch keineswegs eine so vollausgereifte ist wie im „Parsifal“. „Lohengrin“ verhält sich zum „Parsifal“ wie ein Altarbild eines der bedeutenderen Präraſaeliten zu einem des Meisters der „Sistina“ selbst. Dort mehr sanfte Innigkeit, hier mehr gluthvolle Tiefe der Empfindung. Im „Lohengrin“ wird man mehr an den feinen Silberton der älteren deutschen religiösen Lyrik, im „Parsifal“ mehr an Calderon gemahnt. Auf's deutlichste offenbart es sich, wie sich die Palette Wagners im Verlauf der Jahrzehnte verändert hat, wie sie an brennenden und nur wie hingehauchten Farben, an abtönenden Mischungen unendlich reicher geworden ist, wenn in der ersten Anrede des Gurnemanz an den reinen Thoren das „Schwanenmotiv“ wieder auftaucht und in weitabrollenden Orchesterwellen sich ausbreitet!

Wie schade, dass man im ersten bayreuther Lohengrin-Jahre mit dem „Parsifal“ begann! Bei der gewählten Anordnung musste ein Decrescendo des berückenden Klang- und Schönheitszaubers erfolgen — und ebenso ein Decrescendo der noch höher anzuschlagenden idealen Wirkung. Die Durchführung und Ausrundung des dramatischen Problems im „Lohengrin“, an sich von unverhältnissmässig grösserem ethischen Werthe als

die Lösung der noch unter heine-byron'schem Einfluss geborenen „Tannhäuser-Fragen, erscheinen in der Bekundung eines hochstrebenden Idealismus wiederum erheblich matter, wenn man sie mit Wagners Ausgestaltung des Parsifal-Stoffes vergleicht. Nicht als ob von den wenigen, dramatisch wie musikalisch opernhaft schwachen Stellen im „Lohengrin“ viel Wesens zu machen wäre. Die in ihrer melodischen Haltung wie in ihrer Stimmführung noch auf den behaglichen dresdener Vereinston zurückweisenden Mannenchöre des zweiten Aufzuges, einige mehr äusserliche Tiraden des Heerrufers ebendort, endlich etliche wenig kurzweilige Dialogstellen zwischen der Erzählung Lohengrins und seinem Abschiede treten vollkommen gegen das edle, sonst nach Form und Inhalt gleich tadellose Gesammtgefüge zurück. Auch dass die Kunst der motivisch-thematischen Arbeit im „Parsifal“ auf der Grundlage strengerer Anschauungen mit ungleich grösserer Meisterschaft sich kundgiebt, dass Wagner zudem das Anwachsen und Ineinanderüberfliessen der Affekte in seiner letzten Partitur durch die Entdeckung neuer wundervoller enharmonischer Möglichkeiten wieder mit genialeren Mitteln schildert: es entscheidet an sich nicht zu Ungunsten des „Lohengrin“. Eine kritische Abschätzung des Letzteren gegen den „Parsifal“ ist in dieser Beziehung ebensowenig möglich, wie eine solche des „Lohengrin“ gegen den „Figaro“ oder

den „Orpheus“, wasmaassen einem Kunstwerk nicht darum vor einem andern der Vorrang gebühren könnte, weil es gerade in dieser oder gerade in jener Form durchgeführt, sondern höchstens deshalb, weil die einmal vom Komponisten für die Verarbeitung reichlich zuströmender Gedanken gewählte Form im besonderen Falle vorzüglich rein und einheitlich ausgebaut wäre. Was hingegen bei einer aus anderen Beweggründen zu unternehmenden vergleichenden Abschätzung des „Lohengrin“ und des „Parsifal“ die Wagschale des Ersteren emporschnellen lässt, das ist das in der Dichtung des „Lohengrin“ mit geringerer poetischer Tiefe behandelte Entsagungsmotiv. Lässt sich im Sinne eines idealistischen Dramas eine Gemeinschaft der Heiligen und Reinen denken, die ihren Daseinszweck ausschliesslich in der Bethätigung der Nächstenliebe findet und keine anderen irdischen Bande knüpfen darf, ausser denen der Freundschaft, so nimmt sich eine reservatio mentalis zu Gunsten einer erlaubten, von der Einhaltung des „Frageverbots“ abhängigen Neigungsehe wunderlich aus. Auch die zu grösster Willfährigkeit geneigte Phantasie eines Hörers schmiegt sich an zwei aufeinanderfolgenden Abenden nur schwer in die Seelen zweier „Gralsritter“ hinein, die beide dem Ordensgebot gleiche Treue zu halten verpflichtet sind, wobei jedoch der Umfang des Gelübdes das eine und das andere Mal ein verschiedener sein soll. Auch im gleichen

dichterischen Kreise derogirt die spätere Satzung der früheren. Je höher der Bund der Getreuen von Montsalvat, wie ihn Parsifal versteht, in die Sphäre des Doktor Marianus hineinragt, um so mehr verliert Lohengrin an Weihe und Würde, der nicht darin seine alleinige Belohnung sehen will, die Jungfrau, zu deren Schutz ihn der Gral entsendet, vor ihren ungerechten Bedrängern zu retten, sondern an sie die Frage richtet, ob sie ihm, wenn er siege, ihre Hand reichen wolle. Ist es vom Zuschauer als tragisches Erlebniss empfunden worden, dass Parsifal, den die erste Umarmung der Kundry „durch Mitleid wissend" macht, von diesem Augenblicke an seiner erhabenen Aufgabe mit dem Feuer und der felsenfesten Ueberzeugungstreue des Berufenen zustrebt, so weckt es getheilte Empfindungen, wenn ein Lohengrin in der Brautnachtszene die ganze Stufenfolge der Gefühle eines zärtlichen Liebhabers durchmisst. Die Stelle: „Fühl' ich zu Dir so süss mein Herz entbrennen, athme ich Wonnen, die nur Gott verleiht" — sie wirkt dann im Munde eines Gralsritters recht befremdlich. Den, der zu hören versteht, weist allerdings Lohengrins Gesang an den Schwan darauf hin, dass ihm kein Glück der Erde für die verlassene Herrlichkeit Ersatz bieten könne. „Die Musik," schreibt Franz Liszt in seiner wundervollen Studie über Wagners Werk, „hat noch niemals dieses reine Empfinden, diese heilige Trauer ausgedrückt, welche die Engel und die dem Menschen überlege-

nen besseren Wesen ergreifen mag, wenn sie aus dem Himmel verbannt nach unserem Aufenthalte der Trauer gesendet werden, um hier segensreiche Werke zu vollbringen.“ Vorahnend empfinden wir auch bei diesen Tönen, dass ein tragischer Ausgang des Dramas unabwendbar sei, und der Ritter in das Land zurückkehren müsse, wo es kein Wunsch und kein Wähnen giebt. Aber dennoch kommt der Zuschauer, dessen Phantasie sich das Bild Parsifals unauslöschlich eingeprägt hat, nicht darüber hinweg, dass ein Streiter des Grales ein irdisches Band knüpft. Die Gewissensfrage bedrängt ihn, unter welchem Gesichtspunkte das Tragische in der Lohengrin-Dichtung aufgefasst werden solle, wenn verschiedenartige Gralsgebote bestehen.

Es geht nicht ohne Misslichkeiten ab, wenn ein Dramatiker in verschiedenen Perioden seiner Entwickelung wiederholt aus Stoffkreisen schöpft, die sich äusserlich und innerlich durch verwandte Motive zusammenschliessen. Je nach der vorgeschrittenen Reife seiner Welterkenntniss und seiner Künstlerschaft, je nach den im Laufe der Jahre mit Naturnothwendigkeit sich vollziehenden Veränderungen seines Temperamentes werden ihm aus dem dichterisch angeschauten Stück Menschenleben, das er zu einer ergreifenden Bühnenhandlung umformen will, Gestalten mit anderen Sinnen und anderen Herzen erwachsen. Ist das höhere Ideal, ist die seelisch und geistig bedeutsamere

Fassung des Problems gewonnen, dann wird der ehemals ausgeführte Plan mit seinen Voraussetzungen wie mit seinen Ergebnissen ganz oder theilweise in Frage gestellt. Ein voller ästhetischer Genuss derartiger Ergebnisse, insoweit sie an sich künstlerisch hochgeartet sind, ist dann nur durch Vermittelung der historischen Betrachtungsweise, oder, wenn man will, durch ein auf dem Wege der Autosuggestion zu bewirkendes Zurückversetzen auf die überwundene Stufe zu ermöglichen. Immerhin bleibt auch für die, deren Geist und Nerven auf solche Rückungen weniger eingeschult sind, der bedingte und eingeschränkte Genuss hinlänglich gross. Es giebt Kunstwerke — und Menschen — die, wenn sie auch ihr Bestes eingebüsst haben, wenn ihnen auch der schönste Titel der Wahrhaftigkeit, der zarte Schmelz der wie nichts Anderes überzeugend wirkenden ersten Jugendlichkeit abhanden gekommen ist, noch so viel Gutes in sich tragen, dass sie über Vieles in ihrer näheren und weiteren Umgebung erheblich hinausragen. Zu ihnen gehört der „Lohengrin“. Die Idealität seines dichterischen Kernes kann heute nicht mehr so hoch bewerthet werden, wie dies von Seiten der Freunde Wagners vor länger als fünf Dezennien bei der Erstaufführung des Werkes in Weimar geschah. Doch der auf der einmal gewählten Grundlage errichtete szenische Bau erfreut noch immer durch seine schlanken freien Verhältnisse, das psychologische Feingewebe der beiden mit

höchster Genialität erfassten Frauentypen hat von seinen intimen Reizen kaum Etwas verloren, und die Musik zeugt nach wie vor im Holdseligen wie im Starken durch erquickende Frische, durch die vornehm geschwungenen Konturen, durch das zierliche Füllwerk vollauf für das Können eines Auserwählten. Nie war in Wagner der Geist Mozarts mächtiger wie damals, als er den „Lohengrin" schuf. Allein das Vorspiel, in seinem vollendeten Ebenmaass der Gliederung, verleiht Wagner das Anrecht auf den Adelsbrief des Meisters. Die gesammte Partitur belehrt auf jeder Seite darüber, wie der geborene Dramatiker zugleich als wundervoller Melodiker und als vortrefflicher Satzkünstler unsere Liebe, unsere Bewunderung zu erwecken vermag.

II.

Auf andere Weise wird im Festspielhause der „Tannhäuser“, auf andere grundverschiedene Art der „Lohengrin“ inszenirt. Ebensowenig dürfen die Bannkreise sich auch nur berühren, innerhalb deren der Speer Wotans und der Speer Parsifals gebieten. Nicht der mit seinem Dutzend gewohnter Griffe und Hausmittelchen handthierende oder der mit ausgetiftelten, witzigen Trics sich ungebührlich vordrängende „Opernregisseur“, wohl aber der Musiker, überhaupt der künstlerisch Empfindende wird mich verstehen, wenn ich sage, dass, abgesehen von den für die gesangsmässige und orchestrale Wiedergabe im engeren Sinne entscheidenden Anordnungen, vom maassgebenden Gesammtcharakter der Partitur, auch die Regie jedes Bühnenwerkes auf einen besonderen Ton gestimmt werden muss. Wie viel Gemeinsames im Styl haben der „Tasso“ und die „Iphigenie“! Und doch: verkörpert nicht der Erstere wie die Letztere eine nur für sich allein bestehende Aesthetik der Szene? Wer die Bühnen-

bilder der „Euryanthe“ ausgestaltet, muss dabei so gut wie vergessen, dass es einen „Freischütz“ giebt; wer dem „Lohengrin“ die rechte, von der Exposition bis zum Abschlusse bestimmende Grundfarbe erhalten will, darf kaum Etwas aus der Sphäre des immerhin doch stylverwandten „Tannhäuser“ mit herübernehmen. Auf diese Kunst der jede Dichtung individuell behandelnden Regie versteht man sich in Bayreuth. Das beweist die unübertreffliche Schulung und Verwendung der Massen in noch höherem Grade als die Anweisungen, die den Einzelspielern zu Theil werden.

Wie leitet man im musikalischen Drama die Chöre zu sinnvollem Spiel an?

Im theatralischen Wesen ist Alles Konvention. War eine Konvention von Anbeginn lahm, oder hat sie sich im Laufe der Zeiten verschlechtert, dann kann es sich nur darum handeln, sie durch eine gute zu ersetzen; die „Natürlichkeit“, die „getreue Wiedergabe des wirklichen Lebens“ darf auf den Brettern stets nur eine bedingte sein, und in der Oper eine noch ungleich mehr bedingte als im gesprochenen Schauspiel. Je höher der Styl eines Schauspiels ist, je strenger beispielsweise schon durch die Anwendung und Behandlung des Verses vom Dichter die Berücksichtigung eines durchgehends mit vorwaltenden musikalischen Elementes gefordert wird, um so mehr müssen auch alle anderen Hülfsmittel der theatralischen Darstellung in angemessener Abstufung verfeinert wer-

den. Fasst man nun die Oper als ein potenzirt rhythmisches Schauspiel, so ergiebt sich, dass das zulässige Maass der von den Chören wie von den Einzelspielern zur Anwendung zu bringenden Gesten wie auch die Lebhaftigkeit dieser Geberden hier noch mehr einzuschränken sind. Durch die Musik, vornehmlich, wie sie in den Formgefügen Wagners den Dialog mit fortlaufenden rhythmischen Wellen umfliesst, wird ein beträchtlicher Theil der Pantomime theils in ihrer hier nothwendigen Abdämpfung und Umänderung vorgezeichnet, theils überhaupt ersetzt. Ist endlich der Stoff des vorzuführenden Kunstwerkes noch dem Gebiet des Getragenen, Feierlichen entnommen — wie im „Lohengrin“ — dann kann in der Stylisirung alles szenischen Lebens gar nicht genug gethan werden. Unnatürlich nähme sich dabei allein das aus, was als künstlerisch unfrei zu bemängeln wäre. Widersinnig und abgeschmackt ist das auf den Bühnen unserer grossen Opernhäuser übliche, fortdauernde, der meininger Schule entstammende Umherfuchteln mit Händen und Armen. Nicht viele, doch sinnfällige, jedesmal an der richtigen Stelle gebrachte Bewegungen schlagen durch. Auch alles unartikulirte Summen, Schreien, Lachen des Chores ist in den wagnerischen Dramen durchaus zu vermeiden. Wo der Tondichter die Menge sich zustimmend und jubelnd, zweifelnd und trauererfüllt äussern lassen will, hat er bestimmte Notenwerthe festge-

setzt. Durchbricht man diese mit Strenge und höchstem Kunstverstand durchgeführte Stylisirung des Ausdrucks auch nur an einer Stelle, so zerstört man rettungslos die Illusion. Auch auf diesem Felde dürfen die Grenzen der Künste in keiner Weise verwischt werden. Studire ich im „Julius Caesar“ mit einem ausreichend starken Personal die grosse, die Leichenrede des Antonius umschliessende Forumszene, so hab' ich darauf zu sehen, dass ich, allerdings ohne auch nur ein Wort Shakespeares zu übertäuben, doch möglichst den Eindruck des ungeregelten, wilden, nicht an abgemessene Tonhöhen gebundenen Tobens hervorrufe. Uebertrag' ich aber Dergleichen selbst nur in abgedämpftem Maasse auf die musikalische Tragödie, so bleibt nur ein schlechter melodramatischer Mischmasch übrig. Ich würde mich damit der gleichen ästhetischen Barbarei schuldig machen, als wenn ich vor einem in feiner Farbengebung diskret abgestimmten Fresko eines altitalienischen Meisters ein bengalisches Rothfeuer abbrennen wollte.

In der bayreuther Aufführung des „Lohengrin“ war das Volk, was es im musikalischen Drama sein soll, ein Idealvolk, auf das vollends, sobald der Schwanenritter in seiner Mitte erschienen ist, ein Abglanz seines Adels fällt, das also von dem Augenblick an, wo es selbst in eine entferntere Peripherie des Kreises von Montsalvat tritt, mit seinen vokalen und mimischen

Aeusserungen, bei Wahrung aller freien Harmonie des künstlerischen Vortrages, die durch die Partitur klar bezeichnete Gemessenheit des Ausdrucks und der Bewegungen dauernd festhält. Im Ineinanderspiel herrschte jene weise Mässigung vor, die dann eine auf dem Gipfel des Affekts doch einmal nothwendige drastische Geberde um so nachdrücklicher zur Geltung kommen liess. Aus der einer höheren Einheit untergeordneten Gebundenheit des Einzelnen resultirte der Eindruck einer mit echtem, nie sich überstürzendem Tragödienschritte sich vorwärts bewegenden dramatischen Macht des Ganzen. Wer die Exposition des ersten Lohengrin-Aufzuges, dieses Meisterstücks des Architekten Wagner, in der bayreuther Wiedergabe sah, dem fielen einige Dutzend Schuppen von den Augen.

Diese stylistische Treue bedingte auf der Festspielbühne auch eine scheinbare Sparsamkeit in der Anwendung der äusseren Mittel. Hatte Jemand die glänzenden Bilder im Kopfe, die sich dem Zuschauer beim Aufgehen des Vorhanges auf den grossen Opernbühnen zeigen, so mochte er, als sich die Gardine im bayreuther Hause theilte, vorerst ein wenig enttäuscht sein. Um den König kein Hofstaat, nur wenige Ritter; die sächsischen und brabantischen Mannen keine Gewalthaufen, sondern leicht zu übersehende Gruppen — kein Gepränge, nur das Nothwendige. Doch je weiter die Handlung vorrückte, um so mehr

dünkten mir diese relativ Wenigen zu grossen, die Entwickelung des Dramas mitbestimmenden Massen anzuwachsen. Jeder Einzelne füllte seinen Platz aus. Wie bei einer Räuber-Vorstellung im alten wiener Burgtheater, wenn in den böhmischen Wäldern fünfundzwanzig gut vorbereitete Spieler sich zu einem Revolutionsheere zu vervielfältigen schienen. Bei richtigem Zusammenschluss, bei sinngemässem, vortrefflich studirtem Vortrag der partiturgetreu wiedergegebenen Chorsätze bildete sich in der Phantasie des Hörers die Vorstellung, dass zugleich mit der Tragödie Elsas sich ein poetisches Völkergeschick auf der Szene vollziehe. Nur für den Einzug des Heerbanns im dritten Akt hätte die Statisterie verstärkt und das Ganze noch mehr als freier pantomimischer Vorgang dargestellt werden können, zumal Wagner hier mit gutem Bedacht auf vokale Choräusserungen verzichtet hat. Auch wohnt der begleitenden Musik nur eine dekorative Bedeutung inne. Richard Pohl spricht von einem „kriegerischen Tonbild in Marschform“. Technisch ausgedrückt: eine sehr geistreiche Orchesteretude. Ein allerletzter Nachhall aus „Rienzi“ und meyerbeer'schen Partituren.

Durch Vermeidung alles Auffällig-Lebhaften und Bunten im Beiwerk, durch sorgfältiges Zusammenstimmen dunkler und mässig heller Farbenwerthe in den Trachten wurde gleichfalls das Styleinheitlich-Künstlerische der Aufführung erheblich gefördert. Hingegen war die „unzweifelhafte histo-

rische Treue“ der Kostüme und der Dekorationen allzu nachdrücklich betont worden. „Was sich nie und nirgends hat begeben, das allein veraltet nie.“ Gerade weil Bayreuth mit erfolggekrönter Beharrlichkeit die innere poetische Wahrheit anstrebte, hätte es die Versuche im geschichtlichen Fache darangeben können. Wozu auf Etwas Nachdruck legen, das an die auf diesem Boden mit Recht und Fug in die Acht erklärte historische Oper erinnert? Es bleibe dahingestellt, ob das in Abbildungen und Museumsstücken noch vorhandene Material in seiner Gesammtheit thatsächlich eine über alle Skrupel erhabene Wiedergabe der Trachten des zehnten Jahrhunderts biete, ob nicht hie und da ein phantasiebegabter Mönch in seinen Miniaturen den betreffenden Kleiderordnungen gerade aus künstlerischen Absichten ein Schnippchen geschlagen habe, und ob denn wirklich die Gelehrten im Stande seien, zwischen der vom Komponisten in der Zeitangabe ja ausdrücklich vermerkten „ersten“ und der zweiten Hälfte selbigen Säkulums eine ganz reinliche Scheidung zu bewirken. Es mögen auch die Kleinklügler sich damit abfinden, ob eine Ortrud zwar nicht im dreizehnten, achten oder sechsten, wohl aber im zehnten Jahrhundert die Fähigkeit besessen habe, junge Fürstensöhne in Schwäne zu verwandeln, ob denn für das zehnte Jahrhundert der Gral — wie man ihn in der Sakristei des genueser Domes noch zeigt — und

das Erdenwallen eines tugendsamen Ritters Lohengrin urkundlich nachweisbar seien. Legt man auf solche Fragen Gewicht, ist man nicht vielmehr der Meinung, dass eine gleichviel wie geartete, mittelalterlich gehaltene, in sich gut abgestimmte Ausstattung dem Kunstwerk Genüge thue, dann wäre immerhin darauf hinzuweisen, dass „Lohengrin" in der Partitur ausdrücklich als „romantische Oper" bezeichnet ist. Romantisch besagt hier, in der richtigen, verallgemeinernden Bedeutung des Wortes: dem Geiste der epischen Quellen entsprechend, denen Wagner den Stoff für seine Dichtung entnahm, dem Geiste, der, so sehr Wagner als Künstler seiner Zeit empfand, in seiner Verschmelzung mit der aus dem Vollen gestaltenden szenischen Schöpferkraft des Meisters die poetisch farbige Grundstimmung dieser Umdichtung hervorbrachte und über die Partitur hin vertheilte. Der ritterlich hohe Sinn, das zarte, schwärmerisch mystische Empfinden der edelsten Minnezeit: sie spiegeln sich und weben auch im „Lohengrin". Wie der „Tannhäusser", in dem gleichfalls dem durch die Musik zur vollen poetischen Glaubhaftigkeit erhobenen W u n d e r die entscheidende Bedeutung zukommt, spielt der „Lohengrin" in keinem bestimmten Jahrhundert. Heinrich der Vogler ist hier — wie sonst in Sage und Dichtung ein Barbarossa — ein patriarchalischer Monarch, in dessen Bild das Geschichtliche nur

als Untermalung schwach durchschimmert, und an dem alles menschlich Schöne und Liebenswerthe durch die Legende, durch den Dichter verklärt wird, der den Nachruhm der Könige erhöht. Abgesehen von der Anzweifelbarkeit des Prinzips sei hervorgehoben, dass die bayreuther Dekorationen, vornehmlich die Aussen- und Innenarchitekturen mit ihren feinen byzantinisch-romanischen Uebergangsmotiven reizvoll und stimmungfördernd wirkten. Das Gefällige des künstlerischen Eindrucks zeigte sich mit den Anforderungen der szenischen Brauchbarkeit glücklich vereinigt. Dass die Galerie auf der Kemenate offen war und nur in der Mitte einen thurmartigen Ueberbau hatte, kam der Entfaltung des Brautzuges zu Gute.

Die echte romantische Färbung theilen dem „Lohengrin“ nicht die Kulissen und die Kostüme, sondern das Orchester und sein Leiter mit. Es ist die Musik, die uns wie Fausts Zaubermantel im Umsehen vorwärts, rückwärts über ein Stück Kulturentwickelung dahinträgt, die mit magischer Kraft ein vollkommenes Ineinanderaufgehen des Geistes der Zeiten, also der Weltanschauung und Gefühlsweise des ritterlich höfischen Epos, und des Geistes des in seiner Epoche wurzelnden Dramatikers bewirkt. Mit dem verdeckten Orchester, wie es Wagner schuf, wie es allerdings nicht in die Logentheater zu übertragen ist, aber allmählich in eigens errichteten, nach völlig ver-

änderten Grundplan gebauten deutschen Spielhäusern und Musiksälen sich zur Geltung bringen muss: mit ihm ist in die Tonkunst wieder ein neues romantisches Element eingetreten, das schon während der nächsten Jahrzehnte im Schaffen unserer Komponisten sich bedeutungsvoll entfalten wird. Gerade aber die bayreuther Aufführung des „Lohengrin" — und mit ihr die in ihren gewaltigen Chorwirkungen gleicherweise wunderbar gelungene der „Meistersinger" — bewies, dass die Anlage des für den Hörer unsichtbaren Orchesterraumes im Festspielhause, so unschätzbare Vorzüge und Vortheile sie bietet, doch noch etlicher Verbesserungen benöthigt. Der Dirigent kann sich nicht immer auf den guten Willen und das Entgegenkommen verschiedener, hinter Busch und Baum, Thurm und Mauer versteckter Hilfskapellmeister verlassen, zumal, wenn ziemlich die ganze Tiefe der Bühne ausgenutzt wird, und dabei die szenische Bewegung eine lebhaftere ist als im „Parsifal". Noch ein Weiteres kommt für ihn in Betracht. Nach dem Willen des Meisters, gemäss der Eigenart seines Kunstwerkes soll, wie Siegfried Wagner sich einmal sehr zutreffend ausdrückte, Alles sich einem Willen unterordnen: „dem des mit dem Instinkt für die Bühnenleitung geborenen Kapellmeisters." Der Letztere hat also zugleich als eigentlicher und einziger „Oberregisseur" zu schalten und zu walten. Was das Herz für den menschlichen Organismus, das ist der Diri-

gent für das musikalische Drama: von ihm gehen die Blutwellen aus, die nicht nur die bald rhythmisch straffe, bald freie Orchestersprache regeln, sondern auch der auf den Brettern sich vollziehenden Handlung erst das rechte, auf ideale Natürlichkeit abgestimmte Leben verleihen. Wie nun dieser Dirigent im Verlaufe der Proben den Dialog zu gliedern und die Massen zu schulen hat, so muss ihm gleichfalls in der Aufführung die Möglichkeit gewahrt bleiben, den Einzeldarstellern und den Chören für den musikalischen Vortrag, ebenso aber für das Spiel durch Miene und Geberde verständliche Zeichen zu geben. Das ist ihm jedoch bei der jetzigen bayreuther Einrichtung noch nicht möglich. Man muss daher sein Pult höher stellen, was nur geschehen kann, indem man in der Mitte des den Bankreihen der Hörer zugekehrten Schalldeckels eine mässige Wölbung anbringt. Einige unmittelbar dahinter befindliche Zuschauersitze haben dann allerdings wegzufallen.

Ist es ferner ein arger Uebelstand, dass die Sänger in den Opernhäusern oft vom Orchester übertönt werden, so entspricht es ebensowenig dem Geiste der Partitur, dass gelegentlich stark ausgebender Chorwirkungen wichtigere Instrumentalstimmen theilweise verschwinden oder nur undeutlich erklingen. Im wagnerischen Drama sind Singstimmen und Orchester gleichgeordnete Faktoren, die sich wechselseitig stützen und heben. Ja

es ist auf Stellen Rücksicht zu nehmen, an denen, unter stets gebotener Aufrechterhaltung der dramatischen Wahrheit wie des schönen Linienzuges, die Chöre im Verhältniss zum musikalischen Gesammtorganismus eine mehr ergänzende Rolle haben. So im Brautzuge Elsas. Hier sollen sich die Instrumentalisten so stark behaupten, als dies in Rücksicht auf die Vernehmbarkeit des Wortes nur irgend angeht. Ein Weiteres: bei der Wiedergabe komplizirter Partituren, wie bei Aufführungen des „Tristan“ und der „Meistersinger“, verschwimmen hier und da noch Gänge und Figuren in tieferen Lagen, sowie schwächer besetzte Mittelstimmen. Auch hat der von Wagner — wie von Beethoven — öfters geforderte plötzliche Uebergang vom Forte in's Piano bei der jetzigen Anlage wohl für den Dirigenten, aber nicht für den Hörer das richtige dynamisch-ästhetische Ergebniss. Im Zuschauerraum sinkt hier nämlich eine kräftige Tongebung zu einem fast tonlosen Summen herab. Endlich das Wichtigste: dem „Holländer“ wie der „Walküre“, dem „Lohengrin“ wie den „Meistersingern“, dann wieder einzelnen Aufzügen des gleichen Werkes, wie dem zweiten und dem dritten des „Siegfried“, und schliesslich noch den verschiedenen Szenen des selben Aktes unter sich eignet ein besonderer orchestraler Lokalton, der in einem entsprechenden fröhlichen Leuchten, gedämpften Helldunkel, tiefen, satten Goldglanz gegenwärtig auch von einem für indivi-

duelle Koloristik vorzüglich befähigten Dirigenten nicht bestimmt genug herauszuarbeiten ist.

Es gilt also, durch neue Erfindungen dem unsichtbaren Orchester zu den bisher bewährten Vortheilen der Verdeckung der unschönen und illusionsstörenden Bewegungen der Musiker, der wundersamen Idealisirung und Verschmelzung der Klanggruppen noch die weiteren einer bis in's Kleinste gewährleisteten absoluten Durchsichtigkeit des Gesammtgewebes und einer für beliebige Strecken vom Dirigentenpulte aus zu regelnden Verstärkung der Schallwirkung und Erhöhung der Leuchtkraft zu sichern. Wie das zu bewerkstelligen sei, ob im gegebenen Falle durch ein vorübergehendes Einziehen der beiden beweglich zu machenden grossen Schalldeckel oder durch Anbringung kleinerer, verschiebbarer, die nur je die Violinen und Bratschen, die Celli und Bässe, die Holzbläser, die Blechbläser und das Schlagzeug überwölben, oder auch durch eine vermöge Dampfkraft, beziehungsweise hydraulische Maschinen auszuführende Hebung und Senkung des ganzen Instrumentalkörpers und seiner verschiedenen Podien im Einzelnen: das auszuproben wäre die Sache von Technikern, die sich mit Fachmusikern zu verbünden hätten. Nicht Kombinationen auf dem Papier, sondern unausgesetzte praktische Versuche helfen zu gedeihlichen Ergebnissen.

„An's Werk,“ sagt Klingsor — als mächtiger Zauberer und Verwandlungskünstler der richtige

Schutzpatron der Theateringenieure. Wird sich die Leitung der Festspiele den Ruhm und das Verdienst vorwegnehmen lassen, auch in der hier angedeuteten Richtung fortschrittliche Bahnen einzuschlagen? Tradition oblige. Ein konservatives Bayreuth wäre kein Bayreuth mehr.

Der Ring des Nibelungen.

I.

Balzac, der letzte grosse und grossdenkende Franzose, schrieb einst: „Les peuples comprennent encore plus tardivement les créations du génie que ne le comprenaient les rois.“ Das Volk begriff Wagner bei seinen Lebzeiten nicht — weder im Norden noch im Süden Deutschlands. Die Münchener trugen kein Verlangen darnach, sich an der „Tetralogie“ zu erbauen. König Ludwig der Zweite, eine sensitive, in Träumen, Farben und Tönen schwelgende Künstlernatur, dem man das Leben vergällte, um hinterher zu behaupten, er hätte sich dem Leben entfremdet: dieser ebensowohl romantische als für seine Zeit moderne, will sagen stets neue Möglichkeiten verfeinerten ästhetischen Geniessens suchende Geist, verstand den Meister besser. Doch nur bis zu der Grenze, an der sich der enthusiastisch Gestimmte aber

nicht nachschöpferisch Veranlagte von dem scheidet, der in seinen besten Stunden den Herzschlag des Genius belauscht. Der König wollte die Nibelungendramen hören, jedoch sich nicht gedulden, bis der Festbau Sempers auf den Höhen des Gasteig erstünde. Er begeisterte sich für den „Ring“, aber er fühlte nicht, dass man das Werk vergewaltigen würde, wenn man es ganz oder zu einem Theil im italienischen Logentheater darstellte, sei es auch in der Hoffnung, es später den Absichten seines Schöpfers gemäss aufzuführen. Er gab den Befehl, das „Rheingold“ im Opernhause einzustudiren. Erst als er auf der bayreuther Szene das Geschick der Götter und der Wälsungen sich erfüllen sah, wurde ihm ganz offenbar, wem er die helfende Hand geboten hatte. Hingegen fiel bekanntermaassen das durch etliche Deputationen von Gegenwarts- und Vergangenheitsmusikern, Bankdirektoren und Rezensenten vertretene Volk noch bei den Aufführungen des Jahres 1876 durch. Die weiteren Darstellungen der vier Dramen auf den Opernbühnen waren mit unzureichenden Mitteln unternommene Verständigungsversuche. An lärmenden äusseren Triumphen fehlte es nicht. Indessen befanden sich die Zuschauer dabei bestenfalls in der Lage und in der Verfassung König Ludwigs, als er zuerst mit dem münchener Opern-Surrogat der „Walküre“ vorlieb nahm: sie schwärmten, wussten freilich noch nicht genau, weshalb sie sich hingerissen zeigten. Erst mit der zwei-

ten bayreuther Nibelungen-Periode vom Jahre 1896 hat der rechte Ausgleich zwischen Kunstwerk und Volk begonnen.

Wagnerfreundliche und wagnerfeindliche Dilettanten pflegten sich in dem Urtheil zusammenzufinden, dass das „Rheingold“ das „schwächste Stück“ der Tetralogie sei. Bei den letztgenannten Aufführungen hat es sich nun ereignet, dass nach allgemeiner Uebereinstimmung dem „Rheingold“ der Löwenantheil des Erfolges zugesprochen werden musste. Was brachte ein solches Ergebniss zu Wege? Zweifellos kam in Betracht, dass Friedrichs, der Darsteller des „Alberich“, den man gemäss der älteren Aesthetik für den eigentlichen Helden des Vorspiels anzusprechen hat, sich als die bestbegabte schauspielerische Individualität der auf dem Festspielhügel versammelten Künstler erwies. Auch konnte nicht übersehen werden, dass die Regie an die Bewältigung der für sie schwierigsten Aufgabe unstreitig ihre beste Liebe wendete. Ihren vorzüglichsten Verbündeten hatte jedoch diese Regie in dem bayreuther Theater. Mehr als irgend ein anderes der wagnerischen Werke — mit Ausnahme des „Parsifal“ — ist das „Rheingold“ seiner Natur nach in die Sphäre des Festspielhauses gebannt. Götter und Riesen, die, aus allzu grosser Nähe betrachtet, in die Perspektive des dramatischen Gesammtbildes nicht immer ganz richtig hineingezeichnet zu sein scheinen, wachsen sich jenseits des „mystischen Abgrundes“ in mäch-

tigen übernatürlichen Verhältnissen aus. Das Festspielhaus hilft ihnen in ähnlichem Sinne zu gewaltiger Erscheinung wie einst Kothurn und Maske den Darstellern der griechischen Szene; es setzt ihre Persönlichkeit, ihre Stärke und Anmuth, ihr Begehren und Irren, Kämpfen und Leiden in ein helleres Licht. Bei einer Wiedergabe des Dramas auf den Opernbühnen regt sich im Zuschauer der Wunsch, Wagner hätte sich dazu entschlossen, uns den freien, durch Verträge noch nicht gebundenen Wotan, ehe er von der tragischen Fallhöhe herabzusinken beginnt, in einem eigenen, dramatisch sich voll ausrundenden Bilde vorzuführen. Denn in der Handlung, wie sie sich vor unsern Augen abspielt, hat der Herrscher der Welt bereits, ehe sich der Vorhang zum ersten Male theilt, durch Verpfändung der Freia an die Riesen eine tragische Schuld auf sich geladen. Letztere ist also in die Vorgeschichte des Dramas, anstatt in dieses selbst gesetzt. Man kommt darüber leichter hinweg, wenn im bayreuther Hause das bei Wotans Erwachen ertönende Walhall-Motiv einen Zug von feierlicher Grösse gewinnt, wie er in den Theatern mit offenem Orchester von dem vortrefflichsten Dirigenten nicht herauszuarbeiten ist, wenn hier durch die Regie unzweideutig erwiesen wird, wie auch die übrigen Götter — vor allem Fricka — in ihrer Gier nach Macht und Gold uns als ein seinem Ver-

derben zustrebendes Geschlecht entgegenzutreten haben. Ein Geschlecht, dem es, da es auf dem olympischen Boden seiner Szene sich behauptet, weder an Schönheit, noch an Grösse fehlt, dessen Leidenschaften, Elementares verkörpernd, in's Ungeheure anwachsen. Um sein Verfehlen zu sühnen, muss „die Welt zusammenkrachen". Wotan im Opernhause hat etwas Unausgeglichenes in der Art, dass hier seine Rede zu hell und grell tönt, und uns infolgedessen seine That zu überflügeln dünkt; er nährt, wenn er vor den Proszeniumslogen einherschreitet, den Irrthum derer, die ihn sich thörichterweise allmächtig und allwissend denken, da er ja ein „Gott" sei. Wotan vor dem Amphitheater des Festspielhauses gemahnt hingegen an den ersten Spieler der antiken Pathosszenen. Dieser Eindruck wird noch gefördert, wenn, gemäss der feinsinnigen Auffassung der bayreuther Regie, der Darsteller der Rolle sich alles überflüssigen Posirens und Speerschwingens zu enthalten hat, hingegen den Zug des Träumerischen, in sich Gewendeten, Grübelnden stärker hervortreten lassen muss. Der „Ring des Nibelungen" ist ein kolossales Kampfgedicht gegen den Materialismus, wie es nur auf deutschem Boden, im Festhalten an den Grundzügen des deutschen Charakters entstehen konnte. Aus freiem Willen sündigt Wotan, aus freiem Willen büsst er: aber Schicksal und Sterne ziehen die Kreise, innerhalb deren sich sein Wille

vernichtet. Wie einen Faust, einen Wallenstein dünkt es ihn, dass seine Füsse durch „magische Schlingen" gefesselt werden. Dieses Ineinanderweben von Schuld und Bestimmung ist ein wesentliches Charakteristikum des germanischen Dramas. Mit andersartigen Kunstmitteln, jedoch in gleich intuitiv genialer Erkenntniss des deutschen Charakters, der sich aus verkräuseltem, in geheimnissvolle Tiefen seelischer Unterströmungen sich verlierendem Gedankenwerke zu wuchtiger That aufrafft, haben Schiller und Wagner geschaffen. Wäre der Deutsche nicht zu vorbestimmter Zeit vorhanden gewesen: die Tragödie hätte ihn sich erfinden müssen.

Mehr als durch ihre wundervolle szenische Feinarbeit, mehr als durch die virtuose Ausnutzung hoch gesteigerter, dekorativer und maschineller Zauberkünste hat sich die bayreuther Oberleitung dadurch verdient gemacht, dass sie alles Individuell-Dramatische möglichst scharf ausmodellirte. „Froh" und „Donner", vom Tondichter ein wenig stiefväterlich behandelt, erhielten dadurch mehr Relief, dass sie in wohlabgemessener und doch zwanglos erscheinender Gruppirung den die Handlung vorwärts bewegenden Kräften als innerlich Antheilnehmende zur Seite gestellt wurden. Loge hatte sich aller Mätzchen und Lustspielscherze zu enthalten; das schlau Verschlagene, unter dem Deckmantel äusserer Ruhe, wurde als der Grundzug der Figur hervorgehoben. Nur an vereinzel-

ten Stellen brach das Dämonische übermächtig zwingend und darum mit ausserordentlich gesteigerter Wirkung heraus. Einzelnes hätte schärfer akzentuirt werden, so beispielsweise das Ergreifen des Goldes durch Alberich in noch wilder aufstürmender Hast geschehen können. Anderes, wie die zu sehr auf das Statuarische berechneten Stellungen Frickas, die Ueberfülle der Gesten Mimes, einige schon als moderne Koketterie zu deutende Bewegungen Gutrunes liess sich als Zuviel an. Nicht zu übertreiben ist die an sich sehr beherzigenswerthe Regel, dass im wagnerischen Drama Musik und Geberde stets im Einklang bleiben sollen. Gleich wie manches Andere ist auch dieses Prinzip nach der Absicht dessen, der es aufstellte, mit künstlerischer Freiheit zu behandeln. Sonst haftet der Darstellung etwas Mechanisches, Abgezirkeltes an. Ton und Geste gehen in der Tragödie des Meisters zusammen, aber sie kleben nicht aufeinander. Das wagnerische Kunstwerk will klare Anschaulichkeit, doch auch schöne, gerundete Linien. Man muss stets merken, wie viel Mozart in Wagner aufgegangen ist. Für die gegenseitige Anpassung von Bewegung, Deklamation und Orchestervortrag, wie für die rein gesangliche Ausarbeitung der einzelnen Szenen im Besonderen bleibt die Wahrung der Idealität der Gesammtaufführung unter allen Umständen das oberste Gesetz. Damit ist zugleich ausgesprochen, dass die Erzeugung aller rein materiellen Ge-

räusche: das Pfeifen der Windmaschine, das Rasseln mit Schilden und Schwertern, das Hämmern auf dem Ambos so diskret wie irgend möglich zu geschehen hat. Es gehört zu den Vortheilen, welche die in freien, künstlerischen Umbildungen des Wirklichen unerschöpfliche wagnerische Instrumentirung mit sich brachte, dass sie auf der Bühne das, was bei Schopenhauer unter das Kapitel „Lärm und Geräusch“ fällt, zum guten Theil überflüssig Lärm macht.

Unmögliches darf man selbst von einer bayreuther Regie nicht verlangen. Sie vermag nicht darüber hinwegzutäuschen, dass auch bei sinnvoller Wiedergabe, bei peinlichster Ausfeilung eines durch angemessenes Spiel gestützten Dialoges das heikle Motiv des Vergessenheitstrankes mehr als eine phantastisch-poetische Nothbrücke denn als unentbehrliches Glied im logisch-dramatischen Kettenschlusse sich darstellt. In jedwedem Bühnenstück kann an gefährdeten Punkten nur Eines derart ergänzend eintreten, dass die Illusion nicht einmal vorübergehend getrübt wird: die Inspiration einer starken schauspielerischen Individualität. Wie wenn Albert Niemann an kritischen Stellen im „Propheten“, in der „Stummen von Portici“, im „Rienzi“ ein Stück Persönlichkeit hineinkomponirte. Doch solche Individualitäten sind selten anzutreffen. Gut, aber nicht ausserordentlich begabte Künstler lassen sich insoweit erziehen, dass sie nirgends versagen,

wenn sie eine festumrissene Vorzeichnung getreulich zur Geltung zu bringen haben. Darüber kann keine Festspielleitung hinaus. Zur Inspiration ist Jemand ebensowenig zu zwingen wie zur Liebe.

Mit dem Material, mit welchem frei zu schalten ist, leistet die bayreuther Regie Ausserordentliches. Also vornehmlich in den Ensembleszenen. Das Vorstürmen und Zurückweichen der Schlachtjungfrauen in dem einer planvollen Inszenirung die grössten Schwierigkeiten bereitenden dritten Aufzuge des Walküren-Dramas wird mit höchstem Geschick geregelt. Die Gruppirungen der Mannen in der Szene vor Siegfrieds Tod, die Ausgestaltung des Trauerzuges, der den gefallenen Helden geleitet, die Anordnung des Volkes während des Kampfes zwischen Hagen und Gunther: das ist hohen Lobes würdig. Aehnlich lebensvolle Bilder sind seit dem Tode Wagners — eine Reihe von Auftritten des bayreuther „Lohengrin" abgerechnet — auf der deutschen lyrischen Bühne nicht entworfen worden. Als das Meisterstück der Nibelungen-Regie aber hat die Durchführung der ersten Rheintöchter-Szene zu gelten. Wie sich hier, unter den erdenklich schwersten Voraussetzungen für eine glatte Abwickelung des Technischen, alle Phasen einer in stark wechselnden Zeitmaassen sich vorwärts bewegenden Handlung scharf voneinander abheben, wie zwanglos dabei das reich quellende Lyrisch-Melodische im Dramatischen

aufgeht, das ist ganz herrlich. Nur durch aussergewöhnliche dramaturgische Einsicht wird derartig Vollendetes erreicht. Was will es da besagen, wenn bei stärker auffallender Beleuchtung die Soffiten sich erkennbar machen oder die Stricke, welche die Schwimmmaschinen lenken, sich gelegentlich gegen den Hintergrund abzeichnen? Nachahmen lässt sich die Natur auf den Brettern nur in bedingtem Grade. Wer von der Bühne vollendete mechanische Kunstleistungen erwartet, der thut besser daran, ihr den Rücken zu kehren. Was sie dem verständigen Zuschauer zu gewähren hat, ist: Erweckung und Förderung eines gesunden, dramatisch-poetischen Empfindens, Ausbildung einer für die folgerichtige Entwickelung einer Handlung zu schulenden Logik und Anregung der Phantasie zu selbstthätigem Mitschaffen. Es zeugt darum nicht nur von einem vollständigen Verkennen des wagnerischen Kunstwerkes, sondern von einem Missverstehen der Aufgaben des Theaters überhaupt, wenn man die Ansprüche an Ausstattung und Maschinerie über das zu Bayreuth Gebotene hinaus noch steigert. Im Gegentheil: man hat dort in Rücksicht auf jene Dinge eher schon zu viel gethan. Die Kardinalfrage heisst: soll man dem Theoretiker des Gesammtkunstwerkes auf Kosten des Dichters und Musikers entgegenkommen, selbst wenn man sich hierbei an den authentischen Wortlaut der Vorschriften Wagners hält?

II.

Weder in der pariser „Académie nationale de musique“ noch im wiener Opernhause, weder auf der Bühne der „Meininger“ noch auf der münchener Szene des erfindungsreichen Lautenschläger hat man je so stimmungsvoll gemalte und beleuchtete Landschaftsbilder gesehen, wie die Mehrzahl derer, welche die bayreuther Nibelungendramen einrahmen. In einheitlich geschlossener und doch reizvoll belebter Anlage, in fein abgestuften perspektivischen Wirkungen, in abwechselungsreicher aber stets harmonischer Farbengebung lassen sie weit hinter sich, was im Jahre der ersten Festspiele bestaunt oder bekrittelt wurde. Auf der wiener Theater- und Musikausstellung des Jahres 1892 erhielt man bei Versuchen, das in den verschiedenen Abtheilungen zerstreute, sehr umfangreiche Material an Dekorationsskizzen zum „Ringe“ vergleichsweise zu prüfen, einen Ueberblick über den Stand der szenischen Malerei in Deutschland. Man sah dort etliche nicht un-

befriedigende Lösungen der gestellten Aufgabe, jedenfalls Besseres, beziehungsweise Brauchbareres, auch poetischer Empfundenes, als die seit einer Reihe von Jahren auf münchener und berliner Kunstausstellungen paradirenden, frei nach wagnerischen Ideen ausgeführten Oelgemälde. Wie kleinlich in Gruppirungen, Lichtwirkungen, vornehmlich aber im Ausdrucksgehalt nahmen sich die Bilder des geschickten, doch nur äusserlich virtuosen Herrmann Hendrich aus — um von den für die Album-Industrie thätigen maîtres-tailleurs der Illustration gar nicht zu reden! Ein von einem echten, stets bühnenmässig schaffenden Künstler als Theaterdekoration empfundenes Motiv wird sich sehr schwer oder gar nicht zu einem geschlossenen Flächenbilde konzentriren, und umgekehrt, ein zuerst als reiner, tafelmässiger Landschaftsgedanke erfasster Vorwurf sich kaum mit vollem Gelingen zu einer, wie die Franzosen sagen, szenischen „plantation" ausweiten lassen. Wie man denn auch die vom Dramatiker einer bestimmten Situation plastisch gesehenen Figuren und Gruppen nicht vermöge eindimensionaler Behandlung zusammenklappen kann — was gleicherweise auf Wilhelm Kaulbachs Faust-Paraphrasen wie auf den „Parsifal unter den Blumenmädchen" von Rochegrosse oder den die berliner Nationalgalerie nicht gerade zierenden „Tannhäuser" Knilles Anwendung findet. Diesen und ähnlichen Darstellungen fehlt sämmtlich die

„Luft", und zwar die Theaterluft, die eine eigene Atmosphäre ist.

Brückner hat sich mit dieser Atmosphäre vollgesogen. Nachzurühmen ist ihm vor seinen wiener und münchener Kollegen, die ihn in der Ausbildung des Lokaltones, in technischen Erfindungen übertreffen, dass seine Entwürfe ganz und gar szenisch gehalten sind, dass er also Theaterblut hat. Sein Genre ist ausgedehnt: aber er bleibt Meister in ihm. Besonders zu rühmen ist seine liebevolle Behandlung der Vordergründe und Versatzstücke, die in der Regel schablonenmässig hingewischt werden. Er hat das, was man jenseits des Rheines „l'amour du détail" nennt, ohne jemals zu vergessen, dass er sich einem in grossen Linien gehaltenen Kunstwerk einordnen muss. Befremdet diese und jene Einzelheit vorübergehend — wie beispielsweise die sich mit dem orientalischen Geschmack berührenden Flachkuppeln über den cyklopisch aufgeschichteten SteinmassenWalhalls —: das Ganze zeigt sich als das Werk des denkenden, vielseitig angeregten Künstlers. Hat wohl an der Anordnung der Maquetten die Oberleitung der Festspiele den ausschlaggebenden Antheil, so steckt jedenfalls auch in Brückner ein Stück Poet und Regisseur. Als eine sehr glückliche Idee erschien es, in „Nibelheim" die Felsen vorn in der ersten Gasse von beiden Seiten derart vorzuschieben, dass dem Zuschauer nur ganz kurze Zeit für den fragwürdigen Anblick der Riesen-

Blindschleiche, vulgo des „minderen Wurmes“ blieb. Wenn doch der prähistorische Drache Fafner im „Siegfried“ sich nach seiner ersten Reverenz vor dem Wälsungensprossen ebenso schnell und diskret zurückzöge! Soll im Zuschauer die Illusion eines Vorganges von heroischem Charakter aufkommen, soll zugleich die zarte lyrische Träumerei des Waldwebens nicht gestört werden, so empfiehlt es sich nach dem vortrefflichen Vorschlage Hans von Wolzogens, den Kampf zwischen Siegfried und dem Unthier bei stark gedämpfter Beleuchtung ganz im Hintergrunde der Neidhöhle vorgehen zu lassen. Es handelt sich hier ausnahmsweise um eine von den „Thaten“, die auch hinter der Kulisse zu vollbringen wären, ohne dass der Held darum weniger heldisch erschiene. Die Musik schildert Angriff und Abwehr überzeugender, als dies der gewiegteste Maschinist vermöchte. Gerade weil das Spiel und Widerspiel der im „Ring“ überaus plastischen, einpräglichen musikalischen Motive eine ausserordentlich deutliche Sprache redet, gerade weil das wagnerische Kunstwerk ein so gutes Bollwerk gegen die schlechte Wirklichkeitshascherei der „Moderne“ bildet, gerade darum will man Alles, was irgendwie nach derberem Realismus schmeckt, von der bayreuther Szene verbannt wissen. Aus gleichem Grunde wäre es auch mit Dank zu begrüssen, wenn man zu der Gepflogenheit der ersten Festspiele zurückkehren und den „Feuerzauber“

nur im Hintergrunde durch roth beleuchtete, dazu schwach gespannte Dämpfe andeuten wollte, so dass kein störendes Geräusch in den idealen Klang des Orchesters hereintönte. Vielleicht nimmt dann auch der führende Kapellmeister das Tempo am gegebenen Ort ein wenig schneller, als es in der Regel geschieht — ähnlich, wie bei der Wiedergabe der analogen Stellen im „Siegfried“ und in der „Götterdämmerung“, damit man die Funken aus der Partitur sprühen h ö r t. Denn darauf kommt es allein an. Ferner sei befürwortet, dass man bei der zweiten und dritten Verwandlung des „Rheingoldes“ nach Möglichkeit auf die nun einmal nicht ohne merkliches Zischen zu entfesselnden Dämpfe verzichte und sich auf die während des ersten Dekorationswechsels des Vorabends, sowie in der „Feuerdurchschreitung“ des „Siegfried“ vorzüglich sicher und mit echt künstlerischer Wirkung arbeitende Technik der Nebelschleier beschränke. Endlich — um diesen bescheidenen Wunschzettel eines Unmaassgeblichen abzurunden —: liesse sich nicht das Schlussbild des von Flammen eingehüllten Walhall mit seiner an das Panorama streifenden und darum ästhetisch anfechtbaren Mischung von Plastischem und Gemaltem unterdrücken? Die eigentliche Götterdämmerung vollzieht sich durch die Gewalten des Orchesters mit dem grandiosen, wunderbar symphonischen Ineinanderwirken der Themen. Der Nordlichtschein am Himmel deutet für das Auge zur Genüge an,

dass aus dem Scheiterhaufen, dessen Gluthen Siegfried und Brünnhilde verzehren, sich ein Weltenbrand entzünde. Wie will man es auch anfangen, die über Alles gewaltige Schilderung, welche Waltraute von der letzten, feierlichen Versammlung der Götter giebt, selbst nur annäherungsweise in das sinnlich Wahrnehmbare zu übersetzen?

Man hat es leicht, solchen und ähnlichen Vorschlägen gegenüber darauf zu verweisen, dass man den peinlich sorgsam ausgeführten Vorschriften Wagners entgegenhandle, wenn man dort nur andeute, wo er auch das Geringfügige durch eine stets geschäftige szenische Kleinkunst zu erläutern anordnete. Wer daran rüttele, sei, nach der Meinung Mancher, nicht pietätvoll.

Was ist Pietät? Treue gegen den Geist, doch nicht gegen den Buchstaben. Der Geist Wagners lebt und herrscht in seiner Dichtung und in der diese durchtränkenden Musik. Das „Gesammtkunstwerk“ ist im letzten Grunde ein Zweiheitskunstwerk. Man hat die Verbindung und wechselseitige Durchdringung von Poesie und Tonkunst im Drama des Meisters als „gute Ehe“ bezeichnet. Eine gute Ehe hat bekanntlich auch in der „kleinsten Hütte“ Raum. Das Licht, welches das Bühnenbild erhellt, strahlt aus der Partitur heraus. Ueber eine nicht ganz passende oder unbeholfener gezimmerte äussere Einfassung setzt man sich eher hinweg. Hingegen zieht oftmals ein mit aller erdenklichen Kunstfertig-

keit geschnitzter, goldig gleissender Rahmen die Aufmerksamkeit des Beschauers vom Wesentlichen ab. Vielleicht hätte Wagner schneller den Weg zum Herzen des deutschen Volkes gefunden, vielleicht wären in der musikalisch-dramatischen Verlebendigung des Kunstwerkes der Zukunft bereits namhaftere Fortschritte gemacht worden, wenn nicht vom Beginn der neuen, die lyrische Bühne reformirenden Bewegung an allzu viel Zeit, Mühe und Kosten auf das Beiwerk verwendet worden wären. Jawohl: bei allem Respekt vor Wagner, bei aller Hochachtung, die man verdienten Männern vom Range eines Joseph Hoffmann, Brückner, Fritz Brandt und Kranich entgegenzubringen hat: was sie mit Scharfsinn, Geschmack und Erfindungsgabe schufen, ist doch nur leicht anzufügender und ebenso leicht abzulösender äusserer Schmuck. Wie die „stylgerechte" Ausstattung, die man gern den Werken Schillers und Shakespeares zutheil werden lässt, auf die man aber geruhig verzichten kann, ohne dass das Wesen der grossen Kunst dadurch geschädigt würde. Denn sonst stünde keine grosse Kunst in Frage — bei Wagner wie bei Shakespeare. Das Werk des Dramatikers ist ein aus der Phantasie einer bestimmten Individualität hervorgehendes, geschlossenes Ganzes. Mit einem Fertigen kann sich aber nichts mehr organisch verbinden; was also jenem Werk ein Zweiter und Dritter nur immer hinzufügt, muss Folie und äusserliche

Zuthat bleiben. Wagner von halbwegs originellen oder mittelmässigen auf feuersichere Leinwand hingepinselten Schildereien, von dem guten Willen der Donner- und Windmaschinengötter, von den kleinen Finten des Beleuchtungsinspektors abhängig machen, heisst ihn unterschätzen. Schlimm, wenn der „unzulänglich ausgestattete“ Wagner die Probe nicht bestünde! Doch er besteht sie. Es darf im Bereich des wagnerischen Kunstwerks nur einen Herrn geben, der keine anderen Machthaber neben sich duldet. Nämlich den Künstler, der — ohne dass darum das Können und die Mühwaltung andrer für die Inszenesetzung thätiger Faktoren unterschätzt zu werden braucht — dem gesammten Riesenorganismus erst den Odem des Lebens einhaucht: den zuvörderst den Dialog wie das Spiel der Handelnden regelnden und dann erst seine Instrumentalstimmen verbessernden Kapellmeister. Wenn dieser der rechte Mann ist und an der rechten Stelle steht, wenn er auf einen Siegmund und eine Sieglinde von Temperament, Stimme und einiger Schulung seine Begeisterung überträgt: dann sollen nur die Dekorationen wackeln und der Mondschein in der Lenznacht von einem elenden, hinter Oelpapier gestellten Talglicht ausgehen — der Hörer wird doch auf Gnade und Ungnade mit fortgerissen werden wie durch einen vom Hochgebirg zum Meere herniederbrausenden Wettersturm. Nicht die Virtuosen des Kulissenzaubers, sondern die vom heiligen Feuer der Kunst

durchglühten Mimen sind die Anordner und Meister der wagnerischen Bühnenbilder.

Es giebt zweierlei Theater. Das, was von einem wohllöblichen Regiekollegium dem Publikum in sieben Wochentagsraten vorgeschnitten wird und als aussergewöhnlich edle Blüthe Festspiele zeitigt — und das, was in der Seele des schöpferischen Poeten sich abspielt. Letzteres kommt für den Genius allein in Betracht. Mag zeitweise auch das Bedürfniss in ihm rege sein, seine inneren Erlebnisse der Aussenwelt mitzutheilen, mag er sich, sei es, um sich von seinen wenigen wirklichen Freunden verstanden zu sehen, sei es aus praktischen Rücksichten, dazu bewogen fühlen, die mit seinem Herzblut aufgezeichneten Tragödien in hergebrachter Bühnenschrift umzuschreiben: sein bestes Glück und sein tiefstes Leid sind in heimlicher Schaffensstunde beschlossen. Für Schiller ist es die höchste Freude, zu fühlen, wie es ihm gelingt, den spröden Stoff des „Wallenstein" zu bezwingen; auch empfindet er Genugthuung darüber, dass er einen Goethe zum Zeugen dieses Ringens hat. Das Einstudiren der Trilogie in Weimar ist nur ein Nachspiel zum eigentlich bedeutungsvollen inneren Erlebnisse des Hervorbringens, geeignet, die erregte Seele in einer mehr nach aussen gerichteten Thätigkeit allmählich wieder zu beruhigen. Goethe setzt sich mit dem „Faust" auseinander, weil die innere Stimme ihn dazu treibt, für „Dich-

tung und Wahrheit" auch in dramatischer Form Zeugniss abzulegen. Allen Inszenirungsversuchen, von denen er Kunde erhält, schaut er mit Gleichgiltigkeit zu oder würdigt sie höchstens einer ironischen Gelegenheitstheilnahme. Der nervösere Wagner, ein weniger guter Rhetor als Schiller und ein besserer Schauspieler als Goethe, hat in seiner Jugend zuviel demokratischen Revolutionsdunst eingeathmet, um sich nicht, bei zeitweilig veränderter Drapirung der Toga, sein Leben lang in der Rolle des Kunsttribunen zu gefallen. Aber was er als Solcher sagte, oder, zwischen Theorie und Improvisation sich nicht ohne Behagen schaukelnd, als Kunstschriften veröffentlichte, das hatte auf ihn wenig oder gar keinen Einfluss, wenn er im heiligen Eifer des Schaffens an sich und die Welt vergass. Ob er einmal an die Pariser, ein zweitesmal an die Bolognesen, ein drittesmal mit gefestigter, abgeklärter Ueberzeugung an das deutsche Volk appellirte — sein rechter Hörerkreis, das war er selbst, allenfalls ein Liszt, ein Bülow und die Frau, an die er glaubte.

Was er als ein auch für das Malerische veranlagter Polyartist empfand, das ging in seiner Handlung und in seiner Musik auf. Mit dem Bann- und Zauberspruch des allmächtigen Dichterwortes führte er die Elemente zum Kampf gegeneinander und liess über der Walstatt gewaltigster sich vernichtender Leidenschaften das mild ruhige Licht versöhnender, selbstloser Liebe aufgehen. Nicht

um Arm in Arm mit dem Maschinisten das Jahrhundert in die Schranken zu fordern, sondern weil er als gottbegnadeter Poet durch die Kraft der pathetisch beschwingten Idee Berge versetzte, erträumte er seine szenischen Wunder. Ging er dann darauf aus, diese Wunder auf den Brettern nachahmend anzudeuten, dann sah er nicht Latten, Leinwand und Kolophoniumsblitze vor sich, sondern spiegelte sich, als hellseherischer Nachtwandler, den Schauplatz seiner Seele, seines Schaffens vor.

Was sollen jedoch die Nachlebenden mit dem Kunstwerk anfangen, da es einmal der Bühne überantwortet und Jung und Alt theaterhungrig sind? In diesem Kunstwerke das pflegen, wodurch für solche, die nicht selbst Genies sind, das Uebernatürliche allein glaubhaft gemacht wird: den in geregeltem und doch frei beseeltem Vortrage aufstrebenden dramatischen Gedanken und, verschwistert mit ihm, die im eigensten Sinne des Wortes wunderwürdige Musik — sie, die zu Höhen emporträgt, von denen aus betrachtet sich aller Dekorationsplunder kindisch und kleinlich ausnimmt. Noch einmal: es sei nicht unterschätzt, was die wackeren Enkel Miedings zu Bayreuth vorführen. Eine von mattem Roth umsäumte Landschaft mit dem zarten Wiederschein des Frühlichtes im Strome, wie sie sich zu Beginn des zweiten Aufzugs der „Götterdämmerung“ zeigt, ist beinahe ein lyrisches Gedicht. Aber es lenkt den Hörer,

der schwerlich mit verschiedenen Sinnen zugleich vollauf geniessen kann, von der Schilderung der „Morgenstimmung am Rhein“ ab, die denn doch mit unendlich feiner abgetönten Farben gemalt ist: von dem Tongemälde der Hörner im Orchester. Hier ist die weitaus grössere Idealität der Darstellung erreicht; darum hat alles Andere dagegen bescheiden zurückzutreten. Auch im wagnerischen Drama ist genug gethan, sofern Ausstattung, Beleuchtung und Kostüm nicht geradezu stören. Entscheidend bleibt, dass der „Ritt der Walküren“ mit dem hinreissenden Schwunge grosszügigen musikalischen Vortrages ausgeführt werde; im Uebrigen ist es vorzuziehen, dass dunkle Wolken schnell über den Prospekt gleiten, als dass sich die Rosse der Schlachtjungfrauen als Lichtbilder mit drahtartig ausgereckten Beinen am Horizonte vorbeischieben, oder gar als lebendige Vierfüssler einen Sturmgalopp über ein mit Matratzen belegtes Podium unternehmen. Der geschickteste Maschinist der Welt, der aufmerksamste Regisseur kann hier mit dem Tondichter nicht Takt und Tempo halten.

Wenn die Musik unsere Phantasie nicht derart beflügelt, dass wir das Bühnenbild mit dem inneren Auge schauen, dann ist die Liebesmühe des Meisters verloren gewesen. Kein Dekorationsdrama hat Richard Wagner geschrieben, sondern ein Musikdrama.

Der Musiksaal der Zukunft.

I.

Nur Wenige unter denen, die sich die Gebildeten nennen, nehmen es heutzutage gleichmüthig hin, wenn in einem Museumssaale die Anlage des Raumes nicht zweckentsprechend und seine Ausstattung auf die dort zur Schau gestellten Bilder oder plastischen Arbeiten nicht mit leidlichem Geschmack abgestimmt ist. Doch hunderttausend geistig reger Menschen besuchen noch unsere Operntheater und Schauspielhäuser, ohne sich Gedanken darüber zu machen, ob zwischen den auf der Bühne dargestellten Werken und der Innenarchitektur des Zuschauerraums eine innere Harmonie bestehe. Kaum Irgendeiner legt sich gar die Frage vor, ob man von dem Erbauer eines Konzertsaales noch Anderes und Besseres zu erwarten habe, als dass er im Parterre sowie auf Galerieen, die mühsam in einen

rechteckigen Grundriss hineingequält sind, thunlichst viel Zuhörer unterbringe, in einer abschliessenden Nische ein ausreichend grosses, ansteigendes Podium errichte, und dem Ganzen einen „möglichst heiteren und festlichen" Anstrich gebe. Männiglich ist zufrieden, wenn zwischen abgeschmackten Plüschdraperieen und kümmerlichen Stuckverzierungen ein paar Gipsbüsten oderReliefmedaillons berühmter Tondichter mit hinzugefügten Namensbezeichnungen in vergoldeten Riesenlettern eingeflickt sind; auf die Art weiss doch Jeder, dass man sich nicht in einem öffentlichen Balllokal oder in einem für die Abhaltung von Entrüstungsversammlungen und ähnlichen politischen Kindergartenspielen bestimmten Kasino, sondern in einem Konzertsaal befinde. Die Akustik? In allen Zeitungen hat man's gelesen, dass sie unberechenbar sei: wozu also sich allzuviel um sie kümmern? Wesentlich ist dagegen, dass eine Reihe wie in einer Bahnhofshalle oder einer Maschinenwerkstätte an hässlichen Drahtseilen von der Decke herunterhängender, unverhüllter Bogenlampen jede Ecke mit grellem, aufdringlichem Licht erfülle, damit sämmtliche durch langathmige Titel, zusammengescharrten Geldbesitz oder mondaine Toilettenkünste sich auszeichnende Persönlichkeiten von allen Plätzen aus ohne Anstrengung wahrzunehmen sind. Sucht jedoch das Auge in diesem Durcheinander von frechem Bunt und gleissendem Gold, von spiegelnden Reflexen

und aufdringlichen Physiognomieen nach einem Ruhepunkt, so fällt der Blick zumeist auf ein unschönes Gebinde langstieliger, blankgeputzter Pfeifenröhren im Hintergrund. Wer eine Orgel zahlen kann, der will auch damit Staat machen. Das ist der typische moderne Konzertsaal. Welch' ungeheure Macht wohnt doch der deutschen symphonischen Musik inne, da sie uns selbst über eine solch' unsäglich abgeschmackte Umgebung weit emporzuheben vermag! Bis zu welcher Höhe aber müsste ihre ideale Wirkungsfähigkeit aufwachsen, wenn sie in einem Raume erklänge, der in Formen und Farben ein Muster vornehm ruhiger Architektur darstellte und einzig daraufhin geschaffen wäre, der Tonkunst die ungehinderte Entfaltung aller stimmungerzeugenden Wunderkräfte zu ermöglichen!

Keineswegs leugne ich, dass etliche in Frage kommende Bauten, deren Entstehungszeit schon um Einiges zurückliegt, ihre Schönheiten und Vorzüge haben: dass vornehmlich das münchener Odeon eine hervorragend gelungene Innen-Architektur aufweist, dass der wiener Musikvereinssaal recht gute Verhältnisse zeigt, dass am kölner Gürzenich Vieles zu rühmen ist. Alle drei sind stattliche Festräume, aber durchaus keine idealen „Musiksäle“.

Seitdem Richard Wagner, Semper und Brückwald das Vorbild des deutschen Spielhauses schufen, sind wir, die Gruppe der zähen und durch

keinerlei üble Erfahrung zu entmuthigenden Idealisten, mit unseren auf eine vollständige Neuanlage der Bühnengebäude gerichteten Bestrebungen doch bereits soweit gekommen, dass man unsere Vorschläge und Mahnungen nicht mehr todtschweigen kann, und versucht, uns mit gelinden Zugeständnissen abzufertigen — in der trügerischen Hoffnung, wir würden uns dadurch doch vielleicht bewegen lassen, auf die Hauptsache, nämlich auf eine amphitheatralische Anordnung der Sitzreihen und auf das unsichtbare Orchester zu verzichten. Den flachen Routiniers, die an der Schablone des abgeschmackten italienischen Logenhauses kleben bleiben und ihre auf mechanischem Wege vervielfältigten Pläne gleich zu Dutzenden „in allen Preislagen“ vorräthig halten, treten neuerdings kluge, denkende Architekten gegenüber, und bemühen sich nicht ohne Glück und Geschick, den bayreuther Typus im Einzelnen weiter auszubilden. Ertönt jedoch aus unserer Mitte nunmehr auch der Ruf: „Umgestaltung des Konzertsaales!“ — so begegnen wir einstweilen leeren, verständnisslosen Blicken, so stossen wir vorerst nicht einmal auf jenen blindwüthigen Widerstand, den der Philister schon darum allen Neuerungen entgegensetzt, weil sie Neuerungen sind. Denn er hat noch keine Ahnung, um was es sich handelt. Um so mehr Grund für uns, das Problem mit allem Eifer in Angriff zu nehmen. Von verschiedenen Seiten ist bereits das Ansinnen gestellt worden, den Konzertsaal bei

der Wiedergabe von ernsten Tonstücken symphonischen Styles zu verdunkeln. Paul Ehlers, Arthur Seidl, Wilhelm Holzamer veröffentlichten fesselnde und geistvolle Ausführungen, in denen dieses Thema ausgesponnen wurde; der fortschrittsfreudige Wolfrum unternahm schon vor einem Jahrzehnt in der heidelberger Stadthalle wohl vorbereitete praktische Versuche, die den besten Erfolg hatten. Auch des nach einer Idee F. von Hauseggers von dem vortrefflichen Architekten Friedrich Hofmann mit vertieftem, sehr zweckmässig eingerichteten Orchesterraum gebauten kleinen grazer Musikvereinssaales ist Erwähnung zu thun. Im Spielhause der Ausstellung der darmstädter Künstlerkolonie empfing man gleichfalls dankenswerthe Anregungen — nur war dort die „musikalische Regie“ in ihren Anordnungen nicht immer glücklich. Ebenso sind in den Schriften von Peter Behrens: „Feste des Lebens und der Kunst“, und: „Die Lebensmesse von Richard Dehmel, als festliches Spiel dargelegt“, schöne fruchtbare Gedanken enthalten, die nicht nur für eine Veredelung unseres Theaterwesens ernstlich in Betracht zu ziehen, sondern auch für eine veränderte Konstruktion der Musiksäle mit Nutzen zu verwerthen wären. Das erlösende Wort hat bereits Goethe in „Wilhelm Meisters Wanderjahren“ ausgesprochen. Er äusserte den Wunsch, dass bei musikalischen Aufführungen bedeutenden Charakters, die mit der Szene nichts zu thun haben, nicht

allein die Instrumentalisten, sondern auch die Sänger verdeckt würden. Eine Forderung, in der Aussen- wie in der Innen-Architektur eines Musik-Saalgebäudes die Zweckbestimmung durch einheitlich organische Gliederung wie durch eine streng sach- und sinngemäss zu entwerfende Dekoration von Wandflächen, Decken, Pfeilern, Säulen, Nischen zur Geltung zu bringen, wurde, so viel ich weiss, prinzipiell bisher noch nicht erhoben. Es ist an der Zeit, all' diese besonderen Absichten jetzt in Eins zusammenzufassen. Eine durchgreifende Um- und Neugestaltung der Musiksäle, eine gründliche Reform der Konzertprogramme müssen erfolgen — wenn anders neben der seit Wagner zur Hauptträgerin der musikalischen Fortschrittsgedanken gewordenen Szene auch unser durch skrupellose Agenten zur Modenarrethei und zum Ausbeutungsobjekt herabgewürdigtes Konzertwesen noch fernerhin seinen Beruf als ein nicht zu vernachlässigender ästhetischer Kulturfaktor erfüllen soll.

Was ist das Sinnwidrige, was ist der Hauptfehler im Grundplan, in der bisher beibehaltenen Einrichtung des Konzertsaales? Dass man diesen, ohne sich dessen recht bewusst zu werden, nach der Analogie eines Theaterraumes behandelte. Die Orchester-, beziehungsweise Chorestrade ist zu einer mitten in das Publikum hineingerückten Schaubühne geworden, wo es „stets Etwas zu sehen giebt“. Scharf beleuchtet — es

fehlt nur noch der vom Schnürboden aus in Thätigkeit gesetzte Scheinwerfer — treten Dirigent, Solisten, Gruppen von Instrumentalkünstlern auf und ab, erregen durch freiwillige und unfreiwillige Gymnastik Staunen, Heiterkeit oder Entrüstung, gefallen sich in den suggestiven Wirkungen schwärmerischen und leidenschaftlichen Mienen- und Geberdenspieles, holen sich unter devoten Verbeugungen und werbenden Liebesblicken Hervorrufe, Blumen und Kränze. An Stelle der auf den Brettern verwendeten, „historisch treu" nachgeschneiderten Trachten bieten hier prahlerische oder auffällig sparsam zugeschnittene Gesellschaftskostüme der weiblichen Kritik ausgiebigen Unterhaltungsstoff. Schöne, selbst grosse Kunst mit den Beigaben des Brettls und Ueberbrettls. Dieser köstliche Augenschmaus muss natürlich aus möglichster Nähe genossen werden. Gar nicht dreist genug kann das auf die Befriedigung seiner Neugierde bedachte Publikum sich an den wunderlichen, vielgestaltigen Mechanismus herandrängen. Steht ein Maler mit Pinsel und Palette vor seiner Staffelei, so hält er's mit Recht für einen argen Verstoss gegen den guten Ton, wenn man ihm über die Schulter sieht. Ein tüchtiger Handwerker lässt nicht gern Jemanden auf seinem Arbeitstisch herumstöbern. Der ausübende Musiker aber musste es sich bisher ruhig gefallen lassen, wenn die anmaasslichsten Gecken ihm sozusagen auf der Haut sassen und in Gemässheit ihres Verständnisses

seine Leistung um so höher einschätzten, je mehr vergossene Schweisstropfen sie ihm im Verlaufe einer Viertelstunde nachzurechnen im Stande waren. Beethoven hatte allerdings der Mode das Eigenschaftswort „frech“ angeheftet. Doch die Neunmalweisen, die mehr oder minder Alles verabscheuten, was nach Beethoven geschaffen wurde, entsetzten sich nicht im mindesten darüber, dass das Reinste und Lauterste, dass die hehrsten Offenbarungen des Genius der Symphonie in den widrigen Dunstkreis eines solchen Modeparadieses gebannt blieben.

Der klassischen Symphonie erging es ähnlich wie dem deutschen musikalischen Drama. Als sie sich zur vollen Selbständigkeit hindurchrang, musste sie sich in Räumen zu Gast bitten, die mit ihrem Charakter nur sehr bedingt harmonirten. Freilich lässt sich das haydn'sche Orchester aus dem Milieu des altösterreichischen Magnatenschlosses nicht gut hinwegdenken; doch fühlten sich empfängliche Kunstfreunde jener Tage fraglos über alles Zeitlich-Thörichte emporgetragen, wenn ein wunderherrliches Adagio des Meisters gespielt wurde. Und wenn ein Mozart oder Beethoven seine „Akademie“ gab, vergass man wohl der galanten Geister, die sonst im altwiener „Redoutensaal“ ihr Wesen trieben. Dabei ist jedoch nicht zu übersehen, dass es damals dem aufmerksamen Zuhörer beträchtlich leichter wurde, sich während der Dauer eines Konzertes von seiner unmittelbaren

Umgebung unabhängig zu machen, geistig zu isoliren: in Anbetracht der weitaus ruhigeren Lebensführung und erheblich geringeren Inanspruchnahme der Nerven. Ferner war derartiger Anregungen und Genüsse nur ein sehr bescheidener Bruchtheil des Volkes theilhaftig; die Kunst ein allgemeinsames Binde- und Bildungsmittel — das lockte noch nicht einmal als Zukunftstraum! Endlich zeigten sich die Interessen der verhältnissmässig kleinen, echt musikalischen Kreise zum guten Theil einer gründlichen Pflege gediegener Hausmusik zugewandt; grössere öffentliche Instrumentalaufführungen wurden fast allerwärts zu den Ausnahmeveranstaltungen gerechnet. Mit den deutschen Freiheitskriegen setzt ein starker gegen die Oeffentlichkeit hin gerichteter Zug ein. Politische Volksrechte werden erkämpft und feierlich proklamirt; die ästhetischen fallen einstweilen einem zu Wohlhabenheit gedeihenden Mittelstande von selbst zu. Nach und nach treten in geistig führenden Städten Konzert-Gesellschaften zusammen: die Veranstaltung von Abonnements-Zyklen während des Winters wird zur ständigen Einrichtung.

In den typischen Musiksälen der vorwagnerischen Zeit, wie im alten leipziger Gewandhause, im klassisch schönen Foyer des schinkel'schen Schauspielhauses und in der berliner Singakademie, ehe sie umgebaut wurde, konnte sich bei bescheidenen Dimensionen und im Ganzen glücklicher Eintheilung des Raumes noch eine Art inneren Zusammen-

schlusses zwischen den Ausübenden und den fast durchgängig im Fortwirken guter gesellschaftlicher Ueberlieferungen erzogenen Stammhörern herausbilden. Unbeschadet des erhobenen Eintrittsgeldes nahm das Publikum zu den Künstlern nicht als fordernder Kritiker, sondern als verpflichteter, dankbarer Gast Stellung. Doch je mehr hüben das Können und die artistische Einsicht, drüben das Verständniss wächst, um so empfindlicher macht sich ein leidiger Missstand geltend: wenn die Bläser in stärkerer Besetzung auftreten, muss die Tonfülle nicht selten partiturwidrig abgedämpft werden. Schon der Schlusssatz von Beethovens Cmoll-Symphonie kommt deshalb nicht ganz zu seinem Recht. Als dann Berlioz, Liszt und die Neudeutschen vorstürmen, genügen solche Säle den fortschrittlichen Ansprüchen der Epoche noch weniger. Zugleich drängen breite, heraufkommende soziale Schichten den oberen Zehntausend nach, die sich bisher in den „klassischen Symphonie-Soiréen" unter sich fühlten; die in Gärten oder Tanzlokalen abgehaltenen populären Symphonie-Konzerte haben nur eine überleitende Mission zu erfüllen.

Wie setzte man sich mit den Lebensbedingungen der neuen Tondichtung auseinander, wie fand man sich mit den seelischen Bedürfnissen oder mit der Bildungsheuchelei des inzwischen verzehnfachten Publikums ab? Entweder man machte aus der Noth einen Unsinn, indem man Symphonieen

und andere Konzertmusik nicht etwa im Orchesterraum, sondern auf der von den üblichen bemalten Leinwandwänden umschlossenen Szene eines Opernhauses spielen liess — wie um die Zerstreuungssüchtigen erst recht in ihrem Wahn zu bestärken, dass sie ebensowohl zu einer mimischen wie zu einer musikalischen Produktion geladen seien. Oder man errichtete riesige Festsäle, die, wie eingangs ausgeführt, durch billigen, allegorisirenden Wandschmuck, aber keineswegs in der Hauptsache, nämlich durch die Gesammtanlage zum Ausdruck brachten, dass hier der von Beethoven beherrschten Kunst als einer res severa ein Tempel errichtet wäre, und dass allein ein rein geistiger Genuss geboten würde. Im Banne der schwer zu überwindenden Gewohnheit hielten sich die Architekten, just wie bei ihren neuen Theaterkonstruktionen, an den hergebrachten Plan und seine Grundfehler; sie machten schon viel Wesens davon, wenn sie den Balkon oder die Galerie einmal in gewundenem Linienzug herumführten, anstatt ihn in zwei rechten Winkeln zu brechen, und wenn sie in einer wenig belangreichen Ornamentik nicht auf die sattsam aufgebrauchten italienischen Renaissance-Motive, sondern auf altmünchener Barock und Rokoko zurückgingen. Als sich schliesslich die moderne, die Menge mit Reklame und Schwindel verblüffende Spekulation auch unseres Musiklebens bemächtigte und die Konzertindustrie sich erheblich gewinnbringender erwies,

wie so manche andere mehr von den allgemeinen wirthschaftlichen Gesetzen und Handelsfährlichkeiten abhängige Erwerbs-Unternehmung, schwang sich der Musikagent natürlich auch zum Bauherrn auf. Von diesen lediglich auf eine musikalische Massenabspeisung bedachten und gleicherweise die besten Kräfte wie die noch unbeholfenen Anfänger rücksichtslos ausnützenden Geschäftsvirtuosen liess und lässt sich schlechterdings nicht erwarten, dass sie einer Umgestaltung des Konzertsaales im idealen Sinne Vorschub leisten würden. Ein solcher musikalischer Waarenhaus-Betrieb wäre allerdings in einer genügend grossen Dreschtenne oder Markthalle am besten aufgehoben.

II.

Als meine Freunde und ich eine Bewegung in's Leben riefen, die einerseits auf eine sachdienliche mässige Einschränkung des überwuchernden Konzertwesens, andererseits auf die Kräftigung der nationalen Bühne, den Bau deutscher Spielhäuser, die bedachtsam, in ruhigem Zeitmaass und ohne tempelstürzlerischen Fanatismus einzuleitende, aber konsequente Durchführung eines deutschen Spielplans abzielt: da wurde mir allerhand Närrisches unterstellt. Ich wäre dafür eingetreten, dass man alle für die musikalische Lyrik oder Epik besonders veranlagten Tonsetzer von Polizei wegen zu theatralischen Flickarbeitern umschmiede, sich von den wiener Hoch- und Grossmeistern abwende, ja kurzerhand alle bestehenden Konzertsäle sperre — und dergleichen Kindereien mehr. Für Unabhängige, die sich an's Sachliche halten, ist Folgendes zu sagen. Brachten es die historische Entwickelung und die aus ihr hervorgegangene wagnerische Reform mit sich, dass jetzt der Szene

das musikalische Primat gebührt, so darf deshalb der Konzertsaal nicht als „quantité négligéable“ behandelt werden. Vielmehr ist nach wie vor ernstlich mit ihm zu rechnen. Nicht damit eitle, beifallshungrige Konzertdirigenten sich gütlich thun, sondern damit ältere Meisterwerke sich in ihrer Wirkungsfähigkeit vollauf ausleben, so lange wir mit ihnen noch die rechte innere Fühlung haben, und damit jedes beachtenswerthe Talent unter den Neueren nach seiner Art zu Worte komme. Aber wie es für uns, die Reformfreudigen, ein Glaubenssatz ist, dass die Eigenart der Bühne und des ganzen Theaterraumes die dramatische Produktion nachdrücklich beeinflusse, und für die Erziehung der Schauspieler wie für die ästhetische Schulung des Publikums von nicht zu unterschätzender Bedeutung sei, so halten wir auch daran fest, dass nur bei einer gründlichen Umgestaltung des Konzertsaales die Schaffenden, die Ausübenden und die Aufnehmenden sich zu einer dem regsamen Fortschritt dienenden und auf ein energisches Zurückdrängen des Frivolen, Sinnlich-Oberflächlichen und Spielerischen gerichteten Kunstpflege vereinigen können.

Welche Aufgaben harren also des Architekten, der den Musiksaal der Zukunft erbauen wird?

Das Wichtigste: Orchester, Solisten, gegebenenfalls auch die Chöre müssen dem Hörer vollkommen verdeckt sein. Balkon-, Galerie-, Estraden- und erhöhte Logensitze, von denen aus

selbst bei der gebotenen Anwendung akustischer Schalldeckel beziehungsweise Schallwände noch ein Theil des Instrumental- und Vokalkörpers sichtbar wäre, kommen daher ohne Weiteres in Wegfall. Für den Gesammtraum würde ich nicht die bisher meist gebräuchliche rechteckige, sondern eine ovale Grundform vorschlagen — ähnlich der des alten leipziger Gewandhauses, nur noch etwas mehr gestreckt, dazu in ansehnlich erweiterten Dimensionen. Bei völliger Ausmerzung der üblichen, vordringlich wuchernden, die Armuth der architektonischen Grundgedanken nur oberflächlich bemäntelnden Schein- und Fülldekoration muss sich das Ganze durchaus monumental darstellen; das geringfügigste Ornament ist aus den beherrschenden Hauptmotiven abzuleiten. Nicht zu benutzen sind hier der Antike sich nähernde Säulenstellungen sammt Kapitälen und Gebälk, und ebensowenig Ordnungen, Loggien und Zierwerk des Rinascimento oder irgendwelches wälschen Barock und Rokoko. Gediegene symphonische Kunst ist fast ausschliesslich dem deutschen Genius zu danken; widersinnig wäre es darum, das Haus, das ihr geweiht werden soll, auf fremdländische Art auszuschmücken. Vermag daher der Baumeister nicht aus starker eigener Erfindung zu schöpfen — was in der Epoche der geschmacklosen Eisenkonstruktionen und der thörichterweise sezessionistisch genannten Schnörkelwuth sich kaum erwarten lässt — so thäte er gut daran, sich

an ältere nationale Stylmuster zu halten. Also an die deutsche Renaissance, und vielleicht noch besser an die deutsche Gothik. Erfüllt doch die in der Letzteren webende, sich zum Mystisch-Grandiosen hinauf steigernde Romantik auch die deutsche Instrumentalmusik. Somit beispielsweise: bei, wie angerathen, ovalem Grundplan eine nicht allzu enge Anlehnung an ein ideal gedachtes, einschiffiges, gothisches Kircheninnere. Die gewölbte Decke würde zu einer vortrefflichen Akustik mithelfen, die Seitenwände durch mässig vorspringende Pfeiler schön und zweckvoll gegliedert werden. Gegenüber drei Eingangsthüren, von denen aus Gänge in gerader und schräger Richtung die Bankreihen durchzögen, erhöbe sich, ein Drittel bis ein Viertel des Saales abschneidend, eine gegen die Mitte zu leicht einwärts biegende, zwei bis drei Meter hohe Balustrade. Darüber, durch zwei etwas weiter ausladende Pfeiler voneinander getrennt, drei mächtige, fast bis zur Decke reichende, nur mit wenigen Arabesken im „style flamboyant" umzogene fensterförmige Oeffnungen in gothischer Art — die mittelste etwas höher zu nehmen — durch die sich ein Blick auf drei korrespondirende, gleich grosse, in der Apsis des Saales angebrachte und mit Glasgemälden versehene Fenster ergäbe. Es wird also in dem, der den Raum durch eine der Eingangspforten betritt, die Illusion erweckt, dass hinter der gedachten Schranke eine Anlage nach Art eines Chorumganges mit Kapel-

lenkranz vorhanden sei. In dem abgegrenzten Theile wären nun, völlig unsichtbar für den Hörer, Chöre und Orchester unterzubringen — auf Terrassenflächen, die von der Brüstung aus stufenweise abstiegen, sodass der Dirigent mit den Solisten dicht unterhalb der Balustrade sässe oder stände, und alsdann die Podien für die Chöre sich bis zum eigentlichen Niveau des Saales hinabzögen. An diese schlössen sich weitere, unter die Saalebene hinabsteigende Podien für die verschiedenen Orchestergruppen, bis zu der ganz im Souterrain untergebrachten Orgel. Zwei Schalldeckel wölbten sich hüben und drüben über dem gesammten Körper; der hintere, tiefer angebrachte, müsste beweglich sein, demnach mit Hülfe eines elektrischen Motors durch einen Druck auf einen am Kapellmeisterpult befindlichen Knopf halb oder ganz bis zur Höhe der Balustrade aufgeklappt werden können, um bei gewaltigen Explosionen eine aussergewöhnliche Klangfülle zu ermöglichen.

Der Saal sollte auf ein sattes Braun, gedämpftes Dunkelroth oder Olivgrün abgestimmt sein, mit reichlicher Verwendung von hoch hinaufgeführter, dem Styl angepasster Holzarbeit. An den Deckenwölbungen einige Mosaikgemälde mit sparsam eingestreutem Mattgold. Kein sichtbarer Beleuchtungskörper. Diese sind oberhalb der Decke über thunlichst versteckt eingelassenen Glasscheiben angebracht; ebenso fällt von aussen her durch die drei in der Apsis befindlichen Fenster mittels

der Glasgemälde farbiges, gebrochenes Licht ein. Hinter der Schranke, also vom Publikum nicht wahrzunehmen, eine Doppelreihe Glühlichter, der Linie der Balustrade folgend; weiter unten die gebräuchlichen Pultlampen der Orchestermitglieder. Bei Beginn einer Instrumentalnummer, für die Dauer einer Symphonie und für die eines Oratorienabschnittes wird der Zuschauerraum beinahe gänzlich verdunkelt, dagegen die hinter den Rückfenstern befindlichen Lampen nicht ausgelöscht, sodass theils von dorther schwache Reflexe auf die Saalwände fallen, theils die Lichtquellen im Orchester auf die Saalwölbungen zurückstrahlen, wodurch ein weich gleitender dämmeriger Schein hervorgerufen und das in der Architektur ausgedrückte Moment des Feierlichen noch verstärkt wird. Ein vom Dirigenten gegebenes Glockenzeichen macht das Gespräch verstummen. Beifallsbezeugungen zwischen den einzelnen Sätzen einer Symphonie oder symphonischen Dichtung sind nicht statthaft, bei Aufführungen von Messen, Passionsmusiken, Motetten und anderen Chorwerken kirchlichen Charakters überhaupt verboten. Zwischen dem Saal und dem Eingangsvestibül mit den Garderoben ist ein ausreichend grosser Gesellschaftsraum eingeschoben, der eine Stunde vor Beginn der Veranstaltung zugänglich gemacht wird und mindestens ebenso lange nach ihrer Beendigung noch offen bleibt, auch während einer keineswegs knapp zu bemessenden

Hauptpause zwanglosen Verkehr und Gedankenaustausch ermöglicht, und schliesslich den Schönen Gelegenheit bietet, „sich und ihren Putz zum Besten zu geben“. In der Ausstattung dieser Mittelhalle darf, wiederum in Uebereinstimmung mit ihrem Zweck, eine Note weltlicher Heiterkeit diskret vorschlagen; doch sollten andererseits die architektonischen Leitmotive des Hauptsaales bereits anklingen. Eine Galerie wäre statthaft. Hier könnten unter Anderem vorbereitende Vorträge gehalten werden. Auch stände dem nichts entgegen, einen derartigen Raum allein für sich, so behufs Abhaltung von Festlichkeiten, beliebig zu verwerthen.

Ein anderer, ästhetisch wohl weniger befriedigender, aber für die Unterbringung einer noch grösseren Zuhörerschaft geeigneter Typ eines Konzertsaales mit verdecktem Orchester wäre dieser. Man denke sich ein vollständiges, mässig ansteigendes Amphitheater, das aber nicht, wie die römischen Muster der Gattung, unten den ausgedehnten, flachen Boden der Arena hat, sondern bei streng kreisförmigem Bau im Grunde als wenig abgestumpfter Trichter erscheint. Die Podien für das Orchester steigen in ungefähr hufeisenförmiger Anordnung vom Trichterboden aus aufwärts: zu unterst ein kleines für das Schlagzeug, dann, dieses umschliessend, als nächst höhere Stufe ein solches für die Blechbläser, und so weiter empor bis zu dem der ersten und zweiten Violinen, über

dem noch zwei bis drei umlaufende Podien für die Chöre anzunehmen sind. Das Ganze wird von einem kreisrunden Schalldeckel aus undurchsichtiger, straff gespannter Leinwand überwölbt, der durch einen im Souterrain angebrachten, abgekappten, also für die Konzertbesucher unsichtbaren Mast getragen wird, und zwischen sich und der Ringwand des Amphitheaters etwa anderthalb Meter freien Raum lässt. Ungefähr zwei Meter über dieser akustischen Hauptschallwand läuft ein zweiter, schmaler, an der Ringwand des Gebäudes befestigter Schalldeckel herum, der von der unter ihm befindlichen Kreisscheibe nur soviel überdeckt, dass die Zuhörer von den Instrumentalisten und Sängern Nichts wahrnehmen können. Der Dirigent steht dicht unter dem unteren Schalldeckel, in der Mitte der beschriebenen Hufeisen-Anlage für die ausübenden Künstler und anderen Mitwirkenden. Von der höheren Schallwand an aufwärts beginnen dann, nach Einschaltung eines angemessenen Zwischenraumes, die Bänke oder durch halbmannshohe Brüstungen abgeschlossenen Logen für die Hörer. Die Decke sitzt nicht flach auf der Ringwand; eine ungewöhnlich stark ausbiegende Hohlkehle leitet zu ihr über. Der Abschluss: eine über einem Tambour sich erhebende breite Kuppel. Der Tambour hat etwas schräg gerichtete Fenster, durch die mittels von aussen angebrachter, elektrischer oder anderer Lichtquellen der Gesammtraum genügend erhellt wird. Mit Beginn eines jeden

grösseren Musikstückes erfolgt auch hier eine mässige Verdunkelung. Die Dekoration wäre vielleicht so zu halten, dass die kreisrunde Hauptschallwand als eine Art grosszügig stylisirten Teppichbeetes in matten Farben getönt wird, und zwar unter Verwendung leicht aufgesetzten Blumen- und Rankenwerkes, das, gewissermaassen mit Weiterführung der die Fläche geometrisch eintheilenden Hauptlinien, in den zwischen den Sitzreihen strahlenförmig aufsteigenden Gängen als Ziermotiv mitspielt, an der Hohlkehle wieder stärker betont wird, und, indem es die Decke zugleich gliedert und schmückt, sich unter der Kuppel wie in einer Laubkrone symmetrisch zusammenschliesst. Das Ganze darf natürlich in nichts an den „Zirkus“ erinnern, sondern soll einen „Zentralbau“ darstellen. Von der Deckenkonstruktion wird es abhängen, ob unterhalb derselben noch umlaufende Arkaden, eine Reihe mässig tiefer Nischen oder Aehnliches eingeschoben werden kann.

Weitaus praktischere und ungleich künstlerisch bedeutsamere Lösungen des schwierigen Problems als die hier skizzirten werden sicherlich mit der Zeit durch vorzügliche Bautechniker gefunden werden. Die gerade nicht besonders erfindungsstarke Architektur unserer Tage ist ja verhältnissmässig am glücklichsten, so oft sie sich mit mehr neuartigen Aufgaben zu befassen hat, wogegen sie in der Abwandlung und Auffrischung älterer, oft

nachgearbeiteter Vorbilder in der Regel eine lahme Phantasie und einen keineswegs einwandfreien Geschmack zeigt. Insofern der bisher übliche, durchaus entbehrliche Ausstattungs-Firlefanz vermieden und aller Nachdruck auf eine möglichst reine, die ideale Zweckbestimmung des Raumes klar heraushebende Formensprache gelegt werden soll, ist nicht zu befürchten, dass die Kosten allzu hoch auflaufen. Bis man sich jedoch allgemein mit der Anschauung vertraut macht, dass wir vorläufig einen für die angemessene Wiedergabe hoher symphonischer Kunstschöpfungen und edler religiöser Tonwerke geeigneten Musikraum noch nicht besitzen, dass es vielmehr gelte, den dem geselligen Vergnügen, der Mode, dem Eigennutz der Agenten und dem Wetteifer unterschiedentlichen Virtuosenthumes dienenden „Konzertsaal“ durch eine ideal vornehme Beethovenhalle zu ersetzen: bis dahin wird es schwer genug fallen, selbst mässige Mittel für entsprechende Neubauten zu beschaffen. Da käme es denn darauf an, leidlich annehmbare Provisorien für die Uebergangszeit herzustellen.

Vor Allem wäre anzurathen, im münchener Prinzregenten-Theater symphonische Konzerte mit sorgsam gewähltem Programm stattfinden zu lassen — schon um Erfahrungen darüber zu sammeln, wie die Meisterwerke der Klassiker und wie die Tondichtungen eines Liszt und Richard Strauss in einem gut akustischen grossen Raume mit unsichtbarem, von Schalldeckeln überwölbten Or-

chester klingen, und welche Verstärkungen beziehungsweise Verschiebungen in der Besetzung der einzelnen Stimmen eintreten könnten, ohne dass sich der seelisch-geistige Gehalt und der individuelle Farbenreiz der betreffenden Stücke alterirt zeigten. Auch in anderen Bühnenhäusern würden einstweilen sorgsam vorbereitete Vorversuche anregend wirken, vorausgesetzt, dass es zu bewerkstelligen sei, den Aufführungsapparat zu verdecken, oder doch derart aufzustellen, dass ihn die Zuhörer nicht sehen. Nur Wenige wissen es, dass Friedrich Schön, dessen weittragende Verdienste um eine edle volksthümliche Kunstpflege noch keineswegs nach Gebühr gewürdigt wurden, in seinem vorzüglich gebauten und eingerichteten wormser Theater auch auf eigens veranstaltete musikalische Vorträge Bedacht nahm, deren Eindruck nach dem Bericht kundiger Fachleute und empfänglicher Laien ein ausserordentlich tiefgehender gewesen ist. Die Künstler hatten hierbei im Rücken des der Szene zugekehrten Publikums, welches das Parterre füllte, ihren Stand — auf der gleichen grossen Empore, wo bei der Wiedergabe der Lutherspiele und des Elisabeth-Mysteriums auch die Chöre und Instrumentalisten untergebracht waren. Ferner wäre auch einmal in unseren Opern- und Logenhäusern auszuproben, welche Klangwirkungen man erzielte, wenn man das Orchester wohl auf der Bühne, aber hinter einem undurchsichtigen Gazevorhang spielen liesse. Nur müsste dann der Hintergrund nicht,

wie das sonst geschieht, durch eine im Rechteck aus lose zusammengeschobenen Leinwandkulissen gebildete Salondekoration, sondern durch eine muschelförmige, lückenlos zusammengepasste Holzverschalung abgegrenzt werden. Wie rein und stark der Stimmungsgehalt einer symphonischen Dichtung wie der grossen Leonoren-Ouverture sich offenbart, wenn sie bei verdunkeltem Zuschauerraum ausgeführt wird, das macht sich Jeder leicht deutlich, der sie unter Zumpes befeuernder Leitung im münchener Hoftheater hört — am Schlusse des „Fidelio", wie es Hans von Bülow befürwortete. Auch bei Konzerten, die im mannheimer Bühnenhause stattfinden, wird sehr zum Vortheil des poetisch-musikalischen Eindrucks die Beleuchtung merklich abgedämpft. Ebenso neuerdings bei den Vortragsabenden einiger Kammermusik-Vereinigungen.

Inwieweit bei einer in der Kirche erfolgenden Wiedergabe geistlicher oder religiös gefärbter Musik Chor wie Orchester durch geeignete Vorrichtungen den Augen der Konzertbesucher entzogen werden können, das hängt von der baulichen Anlage der Mittelempore und deren Verhältniss zu den Seitenemporen ab. Anderentheils natürlich auch von den Anschauungen der in Betracht kommenden Kirchenbehörden und Vorstände. Besitzt eine die Orgel gleichsam als Kern einschliessende Hauptgalerie die ausreichende Tiefe, so ist es das Einfachste, an ihrer Brüstung eine Schirmwand

entlang zu führen, genügend hoch, um die Mitwirkenden den unten im Mittel- und in den Seitenschiffen Sitzenden zu verdecken — wie das Wolfrum mit bestem ideellen Gelingen that, als er die heidelberger Tonkünstler-Versammlung vom Jahre 1901 mit seinem feinsinnig empfundenen und klangschönen Weihnachtsmysterium eröffnete. Ob der Weihe des Ortes Eintrag geschähe, wenn man ebendort bei einer ähnlichen oder vielleicht noch mehr vervollkommneten Vorkehrung ein tiefgründiges symphonisches Adagio spielte? Etwa das aus Beethovens „Neunter“ oder das aus Bruckners „Siebenter“ oder das aus Schumanns „Rheinischer“? Ich glaube nicht. Denn enthalten nicht ältere und neuere Oratorien, die sich längst in der Kirche einbürgerten, selbständige, breit ausgeführte orchestrale Zwischenspiele? Erklingt selbst in deutschen Gotteshäusern nicht oft genug noch Orgelmusik, die auf einen erheblich weltlicheren Grundton gestimmt ist als die genannten Tonsätze? Doch das ist Gefühlssache. Heutigestags bestrebt man sich, insbesondere die bach'sche Motette in den evangelischen Gottesdienst einzuflechten. Diese Absicht wird auf einen um so geringeren Widerstand treffen, je mehr ihr in Zukunft die Erbauer von Kirchen schon beim Entwerfen des Grundrisses entgegenkommen. Sofern sie nämlich einen Raum vorsehen, in dem auch ein weitschichtiges Ensemble von Sängern und Spielern derart unterzubringen ist, dass man es von

keinem der Gemeinde vorbehaltenen Platze aus sehen könnte. Denn zerstört der Anblick eines eifrig thätigen Trompeters oder Kontrabassisten schon im Konzertsaal für jede feiner geartete Natur unbarmherzig Stimmung und Illusion, so wird Dergleichen im Gotteshause vollends unerträglich. Im alten ästhetischen Kulturlande Italien hat man in dieser Hinsicht viel religiösen und künstlerischen Takt entwickelt. Die Vespermusik in der Kirche Trinità de Monti zu Rom, über die Mendelssohn so liebenswürdig schrieb, würde nicht entfernt den gleichen Reiz ausüben, wenn die Klosterfrauen sichtbar wären — was übrigens dort und anderwärts ja schon die Ordensregel verbietet. In der „Sistina“ des Vatikan, in der Cappella Giulia von St. Peter sind die durch die päpstlichen Sänger eingenommenen Tribünen hinter reich ornamentirtem, verschlungenem, ziemlich hohem Gitterwerk zum guten Theil verborgen. Aeusserst sinnvoll ist die bezügliche Anlage in S. S. Annunziata zu Florenz. Auf ein längliches, rechteckiges Schiff folgt daselbst, um etliche Stufen erhöht, eine grossartige Rotunde, innerhalb deren eine umlaufende, ungefähr zwei Meter hohe geschlossene Marmorschranke den Chor umgrenzt. Von dort heraus tönen die Responsorien der frommen Brüder zur Gemeinde hernieder; dort werden auch grosse Messen mit Orchester zur Aufführung gebracht. Es klingt herrlich, und in aller Herzen zieht Feier-

stimmung ein, weil man vom Mechanismus kein Spitzchen gewahr wird. Wer sich jenseits der Alpen umgethan hat, vermag die Beispiele beliebig zu häufen. .

In deutschen evangelischen und katholischen Kirchen begegnet man gleichfalls manch' eigenartiger entsprechender Einrichtung. Es sei nur auf die suggestive, farbenreiche Beschreibung hingewiesen, die Arthur Seidl in seinen „Wagneriana" von Aufführungen altitalienischer Meisterschöpfungen im regensburger Dom entwirft. Daselbst werden die Missa Papae Marcelli und Anderes in einer den Augen der Andächtigen vollkommen entzogenen Nische hinter dem Hochaltar gesungen. „Das Wunderbare", das der Dichter vergebens zu bannen sucht, giebt sich hier dem sehnsuchtsvoll Lauschenden in schwebenden Harmonieen kund. Die dunklen Wölbungen schwinden.

Bemerkenswerth ist die Anlage des durch Umbau der alten mailänder Kirche S. Maria della Pace entstandenen „Salone Perosi". In der halbrunden Apsis steigt die für den Chor bestimmte Estrade an; darüber gewahrt man die Pfeifen der Orgel, die Fensteröffnungen ausfüllend. Zwischen dieser geräumigen Muschel und dem vom Publikum eingenommenen, langgestreckten einschiffigen Raum ist das Orchester untergebracht, offen, aber wesentlich niedriger gelegt — das erste mir bekannte Beispiel für ein „vertieftes Orchester" im grossen Konzertsaal. Nur die auf den ersten vier Bänken

des Parterres Sitzenden sehen Etwas von den Spielern und vom Dirigenten. Das klangliche Ergebniss ist ein sehr gutes, bei Oratorien-Aufführungen ein ausgezeichnetes. Auch bei kräftigster Entfaltung der instrumentalen Tongewalten beherrschen der Chor und die unmittelbar vor ihm aufgestellten, also vom Zuhörer aus hinter den Instrumenten befindlichen Solisten ohne Anstrengung das Ganze. Es kommt zu wundervollen, nahezu idealen Mischungen, zu einem einträchtigen Zusammenwirken des vokalen und des instrumentalen Elementes, wie es bisher auch in den akustisch besten deutschen Konzertsälen — im münchener Odeon, im alten leipziger Gewandhause, in der berliner Singakademie — selbst bei sorgfältigster Vorbereitung nicht zu erreichen war. Auch das ästhetische Moment ist beachtenswerth, dass der Solist, der den Gefühlen einer mythischen oder historischen Persönlichkeit Ausdruck verleihen soll, als leidender und klagender Held nicht mehr bei den unmittelbar unter ihm sitzenden Hörern Furcht und Mitleid erregt, sondern in schicklicher, immerhin die Illusion auf bescheidene Weise fördernder Entfernung eindrucksvoll deklamiren kann. Den Architekten, die künftig nicht im Auftrage von Musikagenten, sondern von Kunstfreunden bei uns Konzertsäle zu erbauen haben werden, sei nachdrücklich empfohlen, den Salone Perosi zu besichtigen, ehe sie sich an ihre Arbeit begeben. Es ist nicht

erfreulich, dass die Italiener den Deutschen mit verständigen Neuerungen zuvorkommen. Aber es scheint nördlich der Alpen im Kunstwesen ähnlich zu gehen wie im Schulwesen. Man thut sich etwas Erkleckliches darauf zu Gute, in einer allgemach verdämmernden Jugendzeit einen grossen, fortschrittlichen Aufschwung erlebt zu haben, und bleibt an einer inzwischen bereits wieder ausgenutzten Schablone kleben. Habt Acht! Die Franzosen bleiben die Sklaven des Althergebrachten, aber die Italiener fangen jetzt an, sich zu rühren.

Es war nicht das verirrte, kleine Theatertalent des Maestro, das diesen eigenartig stimmungsvollen Raum schuf, sondern die Begabung eines denkenden und zugleich musikalisch empfindenden Architekten. Noch Keiner hat den „Parsifal" so schlecht abgeschrieben wie Perosi. Das geht mit rechten Dingen zu: er gewahrt die Wirkung, ohne auch nur Etwas von der Ursache intuitiv zu erfassen. So kann es auch nicht Wunder nehmen, dass dem findigen Abbate, der seine Oratorien in Kirchen, Theatern und Konzertsälen äusserlich gleich geschickt inszenirt, für die innere, man möchte sagen, poetische Regie in Bayreuth nichts zuwuchs. Deutschen Lesern, vornehmlich Musikern, braucht man nicht des Breiteren auseinanderzusetzen, welche Anregungen für die Wiedergabe religiöser Tonwerke mit verdecktem Musikapparat aus dem ersten und dritten Aufzug des Weihefestspiels zu

gewinnen wären. Man denke sich eine Aufführung der „Matthäus-Passion", der beethoven'schen „Missa solemnis" mit unsichtbaren Chören und Orchester, dazu mystisch tiefgründige Stücke wie den Choral: „Wenn ich einmal soll scheiden", oder wie das „Et incarnatus est" von erlesenen „Stimmen aus der Höhe" vorgetragen: das würde, bei einem unsäglich geheimnissvollen Klangzauber, eine ausserordentliche Verinnerlichung im Mitempfinden erhabener Momente bewirken. Welche Probleme, welche Lösungen rückt ferner Wagners „Liebesmahl der Apostel" in's Licht! Zum Anderen will ich wenigstens andeutungsweise darauf aufmerksam machen, was in der älteren und neueren Opernliteratur aus einem sorgfältigen Studium der hinter den Kulissen verborgenen Bühnenmusik — Orgeleinsätze, Posaunenrufe, Jagdfanfaren, Chorstellen — für die Technik und weitere Ausbildung des verdeckten Orchesters im Konzertsaale sich lernen liesse. Ich glaube, und zwar allen Ernstes, dass in absehbarer Zeit öfters rein symphonische Sätze komponirt werden dürften, bei denen „innere Stimmen", „Stimmen aus der Ferne", wie sie Schumann in seine Dichtungen für Klavier hineintönten, durch ein mannigfaches Wechselspiel verwandter und ungleichartiger, in verschiedener Entfernung voneinander postirter Soloinstrumente einen gesteigert charakteristischen Ausdruck finden. Etwas wie eine sich mählich verschiebenden Natur- und Lichtstimmun-

gen in zart idealisirenden Spiegelungen folgende musikalische Landschaftsmalerei, bei der sich Gewölk hebt und senkt, und vorübergehend wundersame Mittel- und Hintergründe sich entschleiern.

Zuguterletzt wäre zu erwägen, wie man während der Uebergangszeit auch in den Konzertsälen, wie sie uns in Deutschland gegenwärtig allein zur Verfügung stehen, Aufführungen mit gediegenen Programmen einen ernst-würdigen Rahmen geben und sie in Rücksicht auf die akustische Wirkung heben könnte. Vorerst eine bescheidene Aushülfe: unmittelbar vor der ersten Bankreihe wird in der ganzen Breite des Parterres aus hochstämmigen, eng ineinanderverschränkten Kübelpflanzen ein Dickicht gebildet, das wenigstens für die nicht auf den Balkons sitzenden Hörer die Orchesterpodien verkleidet. Als in der berliner Philharmonie nach dem Tode Hans von Bülows eine Gedächtnissfeier abgehalten wurde, verlieh eine entsprechende Dekoration selbst diesem wenig vornehmen Raume einen halbwegs künstlerischen Anstrich. Freilich thut man damit nur Etwas für's Auge; eine derartige Hecke wirkt keineswegs als eine den Klang idealisirende Schallwand. Eine solche ist nun ohne grossen Kostenaufwand dadurch herzustellen, dass man an der bezeichneten Grenzlinie ein zerlegbares, leicht zusammenzusetzendes und auseinanderzunehmendes, gegen die Mitte des Publikums hin in einer mässigen Ausrundung sich vorschiebendes Gerüst anbringt, das

die höchstgelegenen Galeriesitze um ein Geringes überragt und seiner ganzen Ausdehnung nach mit einer straff gespannten, in genauer Uebereinstimmung mit der Architektur des Saales bemalten Leinwand überzogen wird. In welcher Weise dahinter Instrumentalisten und Sänger gruppirt werden, ob auf einem Terrassenbau, der, wie das bisher üblich, allmählich bis zur Rückwand des Saales ansteigt, oder auf einem, der umgekehrt sich von der Scheide- und Schallwand bis zum Saalende hinunterzieht und mit den letzten Podien noch unter das Niveau des Parterres hinabreicht: das ist in jedem einzelnen Falle nur darnach zu entscheiden, welche Ergebnisse die auf die eine wie auf die andere Art vorgenommenen Proben für die Akustik zeitigen. Ebenso wie das gedachte Gerüst für die Anbringung der Schallwand sollte nämlich auch der Terrassenbau zerlegbar und bequem zu montiren sein. Es empfiehlt sich daher, mit der gesammten Einrichtung nicht den Architekten oder gar den Zimmermann, sondern einen geschickten Theatermeister zu betrauen, welcher dergleichen Arbeiten erfahrungsgemäss am besten angreift. Ist der ganze Aufbau leicht beweglich, schnell ein- und auszuräumen, so bietet das den Vortheil, dass der Saal auch für andere Zwecke in Anspruch genommen werden kann. Geschieht Letzteres, so macht es wenig Mühe, den „unterirdischen" Theil des Orchesterraumes mit einer bereitgehaltenen Bretterlage zu überdecken.

Auch in Bezug auf die Herstellung sachdienlicher Provisorien werden zweifellos glücklichere Lösungen zu ermitteln sein als die oben angedeuteten. Wem nicht nur die Ideen Anderer einfallen, der soll mit seinen Vorschlägen nicht zurückhalten. Meinestheils bin ich nicht im Stande, hoch genug zu steigen, um Leitsterne aufleuchten zu lassen. Vielmehr möcht' ich auch in der Behandlung der Frage: Konzertmode oder Musiksaal der Zukunft? lediglich zu selbständigem Nachdenken anregen, just wie ich es in der Erörterung der anderen brennenden Frage: deutsches Spielhaus oder Opernvariété? nach bestem Wissen zu thun versuchte. Hefte ich hier und da eine leicht schraffirte Zeichnung in meinen Text ein, so geschieht das allein zu dem Zwecke, dem Gedankengang mehr Anschaulichkeit zu geben.

III.

Ein Normalprogramm.

Es könnte beispielsweise bestehen aus: einer haydn'schen und einer mozart'schen Symphonie — oder aus einer bach'schen Kantate und einer beethoven'schen Symphonie — oder aus einer beethoven'schen Symphonie und einer ausgedehnteren, gehaltreichen symphonischen Dichtung — oder aus einer Symphonie von Brahms und einer von Bruckner.

Auffällig kurze Programme, höre ich sagen. Gewiss: kurz im Vergleich zum Hergebrachten. Doch reichlich lang, wenn man die Qualität der Tonwerke in Betracht zieht. Eine „Eroica", eine „Cmoll", eine „Neunte", die in einer der hehren Grösse dieser Schöpfungen angemessenen Vollendung gespielt werden, hingebungsvoll in sich aufnehmen, heisst: Etwas erleben. Neben solchem Erlebniss hat aber nicht viel Anderes Raum. Wäre es möglich, unmittelbar, nachdem man eine shakespeare'schen Tragödie gesehen, noch einer

weiteren szenischen Vorführung zu folgen? Schwerlich.

Man wende nicht ein, dass die Wiedergabe eines Dramas, gleichviel ob es ein gesprochenes oder gesungenes sei, bereits mehrere Stunden ausfülle. Es kommt nicht darauf an, wieviel Zeit man in diesem oder jenem Heim der Musen zubringe, sondern, wie stark währenddessen der Geist angespannt und das Gemüth in Mitleidenschaft gezogen werde. Der empfängliche Hörer im Konzertsaal arbeitet viel intensiver als der aufmerksame Zuschauer im Theater. Bei Letzterem werden verschiedene Sinne abwechselnd mehr oder weniger stark in Anspruch genommen; bei Ersterem ist der eine Gehörssinn unausgesetzt angestrengt thätig: daher tritt leichter Ermüdung ein. Andererseits ist hüben und drüben ein entsprechendes Mehr geistig zu bewältigen, wenn das Dargebotene nicht von den grossen Kämpfen des Geistes kündet, nicht in herber Tragik hart an uns rüttelt, sondern vom Ernst zur Heiterkeit anmuthig hinüberleitet. Wie man im „Théâtre français“ zwei Lustspiele Molières hintereinander mit ungemindertem Behagen an sich vorüberziehen lässt, so kann man als eifrig Lauschender am gleichen Abende einer haydn'schen und einer mozart'schen Symphonie vollkommen Genüge thun. Ist dann der Hörer während der Dauer von Konzerten mit Programmen, wie ich sie skizzirte, ganz bei der Sache, so hat er für ein

Weiteres nichts übrig: weder für die konventionelle „Ouvertüre“, noch für eine appetitreizende Mitteleinlage, noch für das rauschende, dröhnende Schlussstück.

Wie er seinestheils sich den geistigen Gehalt des „kurzen Programmes“ mit erheblicherem Nutzen für seine ästhetische Durchbildung zu eigen macht, so vermögen die Musiker eine Aufführung von mässiger Dauer sorgsamer vorzubereiten, und damit sowohl ihre Leistungsfähigkeit zu steigern, als auch den Kunstfreunden werthvollere Gaben zu gewähren. An Orten, an denen das im Frohndienste der Theater-stehende Orchester zugleich die, oder eine der Hauptstützen des Konzertlebens ist, hört man oft darüber klagen, dass diese und jene Tondichtung, mangels ausreichender Zeit für die erforderlichen Proben, nicht gründlich genug studirt worden sei. Wohlan: besteht die Vortragsordnung anstatt aus einer Ouverture, plus einem Doppelkonzert für Violine und Cello, plus einer ausgiebigen symphonischen Dichtung, plus einem weitausgesponnenen Variationenwerk, plus einer Symphonie — nur aus zwei Symphonieen, so bringt man die Letzteren auch mit einer beschränkten Zahl von Proben gut heraus — ein achtbares Durchschnittskönnen der Instrumentalisten, eine gute Auffassungsgabe und etliches Lehrgeschick ihres Kapellmeisters vorausgesetzt. Die vorzügliche schlackenlose Wiedergabe eines Tonstückes ist dann schon eine halbe

Bürgschaft für die Güte ihrer nächsten Vorführung. Ein tüchtiger, seinem Beruf mit Leib und Seele zugethaner Violinist, der einmal mit seinen Genossen Beethovens Cmoll-Symphonie in aller gebotenen Gründlichkeit durchgenommen hat, wird, wenn man in der Folge das Werk nach flüchtigem Durchgehen „einwerfen“ wollte, den Kopf schütteln und sich gegen eine derartige Leichtfertigkeit nach Möglichkeit zur Wehr setzen. Damit wahrte er seine Standesehre. Der Kunstfreund, dem jene Komposition einmal in ungetrübter Deutlichkeit der Zeichnung und mit der ganzen Gewalt ihres Pathos entgegentrat, wird sich fernerhin mit einer unzulänglichen Reproduktion nicht zufrieden geben. Nach und nach wird er sich im Stande sehen, darüber zu wachen, dass den klassischen Meisterwerken ihr Recht werde. Hat er erst die zutreffende Vorstellung davon, was ein „grosser Beethoven“ bedeute — und er gewinnt sie bei andauernder Uebung recht wohl, sofern er nur etwas Gehör und angeborenes Formverständniss besitzt — dann wird er sich ebensosehr gegen die Verunstaltung und Verstümmelung jener Tondichtung, als eines Nationalheiligthumes, wehren, wie gegen die lieblose Behandlung eines schiller'schen Dramas: er wird in beiden Fällen sich gegen auffällige Betonungsfehler, gegen eine unzureichende oder gar schiefe Charakteristik auflehnen. Je mehr sein Beethoven-Verständniss wächst, um so besser wird er ausser-

dem den Abstand zwischen beethovenischer und nicht beethovenischer Kunstkraft zu ermessen lernen — er wird sich des unschätzbaren Werthes der klassischen musikalischen Literatur erst bewusst werden. Hat er zuvor am Schwächlichen, Spielerischen, bloss sinnlich Reizvollen ein Gefallen gehabt, so wird sich das allgemach vermindern, wenn nicht gar verlieren. Er wird in Kurzem auf den Virtuosenkram, auf die mit der Würde einer strengen Kunst nicht in Einklang stehenden Tändeleien der Klavier- und Cellospezialisten ohne viel Bedauern verzichten. Zu all' dem können jene kurzen Normalprogramme den Anstoss geben.

Solovorträge sind in ihnen nicht vorgemerkt. Aus wohlerwogenen Gründen. Solovorträge heisst, wie sich der Begriff im Verlaufe der Zeiten festgestellt hat, Virtuosenvorträge. Es ist freilich nicht Alles, was Virtuosen spielen, Virtuosenmusik: denn Einige unter ihnen bringen gelegentlich ein beethoven'sches, noch seltener allerdings ein mozart'sches Konzert zu Gehör. Doch selbst diese Kompositionen, so hochbedeutend sie an sich sind, stehen nicht auf dem selben Boden mit den Werken des grossen symphonischen Styles. Wenngleich Vieles sie jenen verwandt erscheinen lässt — das individualistisch Geschwisterliche der Themenerfindung, das ähnliche Mischungsverhältniss von schönen und charakteristischen Elementen, die ihnen gemeinsamen subjektiven Instrumentirungseigenheiten — so lebt doch

nicht der gleiche Geist in ihnen. Dies ist, bis auf den heutigen Tag, fast durchgängig übersehen worden. Es ist ein Anderes um das Dmoll-Konzert als um die Gmoll-Symphonie des Wolfgang Amadeus, so urmozartisch beide auch sind. Es braust doch ein gewaltigerer Sturm durch Beethovens „Eroica“, als durch sein Esdur-Konzert, so männlich kühn und sicher, so „heroisch“ die Rhythmen des Letzteren auch ausschreiten. Jene ist Monumentalarbeit, dieses eine Verkettung, ein Hin- und Wieder von wunderbar vertieften Stimmungsgemälden. Vielleicht — wer will das entscheiden, der nicht selbst Meisterwerke schreibt?— Gleichwerthiges, aber Verschiedenartiges. Nicht dass der Aufbau, die Gliederungen im Konzert weniger logisch sind als in der Symphonie: aber in Letzterer sind sie mit Eisenklammern gefügt, in Ersterem mit Gewinden von Eichenlaub und Epheu geschürzt. Mozart, und Beethoven in seinen jüngeren Jahren waren zwar selbst Virtuosen, wiewohl Virtuosen, die niemals mit der Technik prunkten. Dennoch bestaunte die Welt ein anderes Schauspiel der Geister, wenn Beethoven den Marschallsstab des Symphonikers schwang, als wenn er sich herabliess, sich an den Flügel zu setzen. Als der Virtuose Beethoven in Hans von Bülow wieder auflebte, da musste der bedeutendste Beethovendirigent den ersten unter den Beethovenspielern schon deshalb überflügeln, weil Beethoven für das Klavier keine Cmoll-Symphonie schreiben gekonnt hatte.

Somit bleibt man, sobald man ein Musterbeispiel eines Idealprogrammes geben will, auch dann nicht auf der Höhe des grossen Styles, sofern man ein beethoven'sches Klavier- oder das beethoven'sche — einzig klassische — Violinkonzert vor einer beethoven'schen Symphonie aufführen lässt. Dementsprechend wäre es mit den mozart'schen Konzerten zu halten. Der Einwand, dass sie ein Mozart seiner Zeit öffentlich vortrug, würde keineswegs stichhaltig sein. In Ansehung der enggezogenen Schranken, innerhalb deren ehedem das öffentliche Musiktreiben hin- und herfluthete, hatte damals Niemand Veranlassung dazu, über klassische Normalprogramme nachzudenken — und dies um so weniger, als das, was wir Klassizität der Instrumentalmusik nennen, erst im frischen Erblühen begriffen war. Auch hat sich das Klanggefühl seither merklich verfeinert: Orchester- und Klavierfarben wollen sich für unser Empfinden nicht mehr miteinander verschmelzen.

Heute thut das Sondern noth. Das ungesichtete Zuviel an Musik, das unüberlegte Durcheinanderwerfen von Tonstücken hundertfach verschieden schattirter Arten, zumeist jedoch der übermässige Genuss von Leckerbissen aus der Pastetenküche der Virtuosen verderben den musikalischen Charakter. In unseren von dem Dunst unzähliger einander entgegenbrodelnder Widersprüche erfüllten Konzertsälen sind die schlechten Virtuosen, ermuntert durch das Beifallstoben und

das platte unkritische Lobesgeschwätz der musikalischen Bourgeoisie, die vordringlichsten und schädlichsten Kunstschmarotzer. Sie muss man auf's Rücksichtsloseste verfolgen. Ihnen und ihrer kurzsichtigen Anhängerschaft gegenüber gilt es mit allem Nachdruck zu betonen, dass die hohe Kunst eine „res severa“, ein Tiefernstes, Erhabenes, Göttliches sei, das keinerlei Zugeständniss an die Geschmacksparvenus und an die zerstreuungslustige Menge duldet. Damit Klarheit geschaffen werde, soll man die Grenzen dieser Kunst streng und scharf abstecken. Jeder in einem Orchesterkonzert auftretende Solist, sei er der Objektivste der Objektiven und spiele er nur Engelsmusik, zieht die Aufmerksamkeit auf seine Person. Dadurch wird die ideale Stimmung getrübt. Sobald der Zuhörer an Anderes denkt als an das aufgeführte Kunstwerk, ist es mit der „Weihe des Hauses“ dahin. Deshalb darf es in Musikaufführungen grossen Styles keine Instrumentalsoli geben. Die klassischen Klavierkonzerte, zu denen ich auch das chopin'sche in Emoll, trotz seiner dürftigen und ungeschickten Instrumentirung, und ebenso das schumann'sche und die beiden brahms'schen zähle, mögen den von den Virtuosen auf ihre eigene Gefahr veranstalteten „Divertimenti“ einen besonderen Schmuck verleihen. Für etliche Zeit sei den fingerfertigen Helden der Tastatur noch eine gewisse Daseinsberechtigung zuerkannt, zumal, wenn sie ohne Schönfärberei ankündigen, dass

edle Kunst und ideale Absichten für sie erst in zweiter und dritter Linie stehen. Hoffentlich wird diese Gattung von Athleten und Zauberkünstlern allmählich verschwinden. Auf eine Anfrage des Herausgebers der „Zukunft" an Eugen d'Albert, wie er sich die weitere Entwickelung des Flügels denke, antwortete der ernsthafteste, vornehmste Pianist unserer Tage unter Anderem: „Der Musiker bedarf zur Wiedergabe seiner Gedanken eines Ausdrucksmittels, das ihm das Orchester ersetzen kann, und dazu eignet sich ... am besten das Klavier. Ich habe es immer nur von diesem Standpunkt aus betrachtet und benutze es in der Oeffentlichkeit kaum aus Liebhaberei ... Eine Vervollkommnung könnte allein dem absoluten Virtuosenthum zu Gute kommen — einer Kunstentartung also, die zum Glück mehr und mehr verschwindet. Daher ... kann es dem Musiker völlig gleichgiltig sein, welche Verbesserungen und Veränderungen das Klavier in der Zukunft erfahren wird." In ähnlichem Sinne, nur mit noch drastischeren Worten, hat sich Hans von Bülow mir gegenüber wiederholt ausgesprochen.

Ueber die Ungeheuerlichkeit, zwischen zwei Orchesterkolossen wie Beethovens Adur-Symphonie und dem „Carneval romain" von Berlioz Kabinetsstückchen von der Art des mendelssohn'schen Rondo capriccioso oder eines chopin'schen Walzers einzuzwängen, braucht man unter Ver-

ständigen nichts Weiteres zu sagen. Ebensowenig gehören das Lied und die Ballade mit Klavierbegleitung in eine symphonische Aufführung. Auch das Unding der „Konzertarie", will sagen, des fingirten Opernmonologes, verschwände besser aus der Oeffentlichkeit, um als schätzbares Material für den Gesangsunterricht zurückgelegt zu werden. Womit durchaus nicht gesagt sein soll, dass es nur um ein Haar breit verständiger sei, anstatt solcher Konzertarien echte Theaterarien, das heisst, Stücke, die man nicht ungestraft aus einem dramatischen Zusammenhang reissen kann und die nur bei Bühnenlicht eine rechte Figur machen, im Konzertsaal vorzutragen. Den Gipfel der Thorheit bezeichnet es allerdings, langgestreckte Szenen oder gar ganze Akte aus einem Musikdrama mit mythischer Fabel von Künstlern in Frack und weisser Halsbinde aus Notenblättern heruntersingen zu lassen. Seit Jahren wird gegen einen derartigen Unfug angekämpft, leider ohne rechten Erfolg. Denn fortdauernd gehen ergebene Anhänger der bayreuther Sache, der Idee des Gesammtkunstwerkes und der unzweideutigen Willensmeinung seines Urhebers zum Trotz, mit Nibelungen- und Parsifalfragmenten im deutschen Abonnements-Musikpublikum hausiren.

Was anstatt all' dieses entweder an sich zu Kleinen und Flachen oder für Ort und Gelegenheit Unzulässigen in unseren grossen Konzerten neben der klassischen symphonischen Literatur vorherrschen

müsste, wäre das bedeutende kirchliche Chorwerk von mässigem Umfange. Sieht man von der Oper, von den Musterbeispielen ihrer wichtigen früheren und späteren Entwickelungsstufen ab, so ist das den Instrumentalwerken der musikalischen wiener Dreifaltigkeit an Stylhoheit einzig Ebenbürtige auf dem Felde der religiösen Tonkunst geschaffen worden. Die bach'sche Kantate wurde Eingangs neben die beethoven'sche Symphonie gestellt: sie sollte der andere Eckpfeiler des Konzertwesens der Zukunft sein! Man kann, wie bei der Heranbildung von Berufsmusikern, so auch bei der musikalischen Erziehung der Massen im Bach-Kultus nicht weit genug gehen. Zumal gegenwärtig. In einer Periode, in der es an allen Himmelsecken von abziehenden Gewittern künstlerischer Revolutionen zuckt und wetterleuchtet, ist nichts so darnach angethan, die in den Nachwehen starker Erregungen zitternden Gemüther zu ruhigem Nachdenken und Geniessen zurückzuleiten, als die Bachpflege. Für das Volk, ja für viele Künstler ist Bach immer noch mehr der traditionelle Säulenheilige, als der befruchtende, lebenspendende Gott. Es ist hoch an der Zeit, dass dieser Kinderglaube der richtigen Erkenntniss weiche. Ausser Bach hätte man für diesen Theil der Programme vornehmlich die alten deutschen, italienischen und niederländischen Meister der Chorkomposition vom sechszehnten und siebzehnten Jahr-

hundert, und nächst diesen Händel zu berücksichtigen. Das händel'sche Oratorium ist, im Gegensatze zur bach'schen Passion, nur selten als ein durch unzerreissbare psychologische Fäden fest verheftetes Ganzes anzusehen. Daher wäre es zulässig, den zweiten Theil von „Israel in Aegypten" für sich zur Aufführung zu bringen — unbeschadet der Pietät gegen den Tondichter, und ohne ängstliche Sorge darum, dass sich die Wirkung eines solchen Abschnittes als eine merklich geringere herausstellen könnte, wie die von einer vollständigen Wiedergabe des Werkes ausgehende. Denn da Händel zwar durchweg mit gewaltigen, aber ziemlich gleichartigen Mitteln arbeitet, auch seiner Natur und dem Charakter seines Oratoriums gemäss nicht allzuoft die engeren Stimmungskreise des Heroisch-Pathetischen und des Elegischen überschreitet, sprechen die Faktoren der Ueberraschung, Spannung, Steigerung auch im Sinne der abgedämpften epischen Darstellung bei ihm nicht sonderlich mit; die Wirkung der einzelnen Abtheilung ist also meist davon unabhängig, ob sie im Zusammenhang mit dem Ganzen gehört wird. Die Kapellmeister hätten nun mit künstlerischem Feingefühl abzuwägen, welche händel'schen oder bach'schen Schöpfungen mit dem symphonischen Mozart oder Beethoven im besonderen Falle die beste ideelle Verbindung eingingen. Einen Einwand gegen eine Zusammenstellung von geistlicher und einer „weltlichen" Musik, wie ich sie im Auge habe, wird

schwerlich Jemand erheben. So wenig je ein Meister ein der kirchlichen Sphäre angehöriges innig beseeltes Tonstück ohne warmes religiöses Empfinden komponirte, so wenig hat die Vorführung des selben, wo sie auch nur immer geschehe, etwas von einem gottesdienstlichen Akte an sich. Eine Messe, eine Motette ist, wofern man ihr beträchtlichen Eigenwerth der Gedanken und der Technik zusprechen darf, ein Werk der Kunst. Das Mystische der inbrünstigen religiösen Seelenerregung hat sich mit dem Mystischen der künstlerischen Konzeption verschmolzen. Verletzt es Niemand, dass in einer verständig geordneten Galerie, in der auch die Bilder nicht aneinandergepresst sind, eine Kreuzabnahme neben einer Landschaft von bedeutender Anlage hängt, so hat auch die Kantate Bachs vor der Symphonie Beethovens einen ihr angemessenen Platz.

Den Lebenden sind füglich eigene „Novitätenabende“ einzuräumen. Nicht mit den Klassikern, sondern unter sich sollen und können sie einen Wettstreit eingehen. Es ist unbillig, einem abgeklärten Meister der Form ein aufstrebendes Talent unserer Tage an die Seite zu stellen, das wie die Menschen seiner Zeit und seiner Umwelt fühlt, und als ein in einer Uebergangsperiode schaffender Künstler jedesmal erst wieder versucht, sich seine eigene Architektur zu zimmern. Es ist ebenso taktlos, einer bunt zusammengesetzten, nicht historisch geschulten

Hörerschaft gar handgreiflich vorzurücken, wie die uns hier und da schon etwas dünn bedünkende Instrumentirung der wiener Klassiker gegen die moderne Klangpracht absticht. Eine leider oft zu rügende Pietätlosigkeit, die nur durch die andere noch übertroffen wird, dass man haydn'sche und mozart'schen Symphonieen mit der heute üblichen Riesenbesetzung des Saitenquartetts spielen lässt und dadurch das richtige Verhältniss zwischen Streichern und Holzbläsern grob und erbarmungslos zerstört.

Ausländische Musiker sollten in unseren grossen Orchester- und Choraufführungen nur dann berücksichtigt werden, wenn sie wirklich hervorragende oder in technischer Beziehung ganz ungewöhnlich interessante Werke beisteuern können. Aber auch nur mit dem Vorbehalt, dass dadurch den einheimischen Tonsetzern ihr Recht in keiner Weise geschmälert wird. Zuerst muss ich darauf bedacht sein, dass meine Familie und meine Freunde an meinem Tisch satt werden. Bleiben Plätze übrig, so lade ich „Fremde von Distinktion“ ein.

* *
*

Streichquartette und -Quintette, Trios, Sonaten für ein oder zwei Instrumente, Gesänge mit Klavierbegleitung in unsere modernen Riesensäle hineinzuzerren, ist eine Barbarei. All' das birgt mit die herrlichsten Schätze der musikalischen Literatur, ist aber im edelsten Sinne des Wortes „Hausmusik“. Kompositionen, die den bezeichneten Gattungen zuzurechnen sind, sollten von Rechtswegen nur vor einem kleinen Kreise von Fachgenossen und Liebhabern zu Gehör gebracht werden. Für die Dauer der Vorträge müsste man die Empfindung haben, unter Freunden zu weilen, von denen Einer und der Andere sich gedrängt fühlte, zu Gleichgesinnten sich über sein Liebstes und Bestes rückhaltlos auszusprechen. Als es in Oesterreich und Deutschland noch gute, das heisst musikalisch leistungsfähige Dilettanten gab, als die Bildung sich weniger in Vielgeschäftigkeit, Verzettelung, Zungenfertigkeit, Allerwelts-Belesenheit und Klavierstümperei als in innerlichem Erfassen nicht allzu zahlreicher, aber reiflich verarbeiteter Werke des Geistes und der Phantasie kundgab, war die Pflege der Kammermusik die köstlichste Blüthe einer freien, schönen, von zweifelhaften materiellen Genüssen unabhängigen Geselligkeit. Gegenwärtig ist der Besuch von Kammermusik-Abenden für das

grosse Publikum ein ästhetischer Sport wie andere mehr. Gestern verlangte es die Mode, sich zu den Quartett-Veranstaltungen Joachims und seiner Genossen heranzudrängen; heute schreibt sie vor, den „Böhmen“ zuzujubeln. Sind denn die Leistungen der berliner Künstler in ihrer Art nicht ebenso unvergleichlich wie die der prager?

Vollends unsinnig ist es, siebenhundert bis zwölfhundert Leute zu einem „Gesangsabend“ einzuladen. Die Begriffe neueres Kunstlied und Oeffentlichkeit schliessen sich naturgemäss aus. Wer das nicht fühlt, mit dem kann man sich über Agrikulturchemie verständigen, aber nicht über Kunst. Trotz aller Bereicherung durch die moderne Harmonik, trotz aller üppigen Ausstattung der Klavierpartie ist und bleibt das Lied musikalische Federzeichnung. Um eine solche selbst nur in den äusseren Umrissen für eine grosse Menge sichtbar zu machen, muss man sie nothgedrungen in ihren Proportionen vergrössern, also Miniaturen auseinanderzerren, bis sie das Format eines Fresco bekommen.

Da jedoch unsere Künstler viel Geld verdienen möchten — so sagen sie selbst — verdienen müssen — so sagt der Musikagent —, schlage ich vor, kleinere gut akustische Räume, wie den wiener Bösendorfer, den berliner Bechstein-, den münchener Museumssaal derart umzugestalten, dass dort der Idee der „Kammermusik“ auf eine den modernen sozialen Verhältnissen entsprechende Art

doch wieder einigermaassen Rechnung getragen werde. Der leitende „Architekt-Décorateur“ hätte zum Ausdruck zu bringen, dass der Saal den Zwecken einer idealen, sich in feingeistigem Genusse auslebenden und an der Förderung künstlerischer Bestrebungen einen regen Antheil nehmenden Geselligkeit dienen solle, ihm also den Charakter des Wohnlich-Behaglichen und zugleich Sinnvoll-Schönen mitzutheilen. Das denk' ich mir ungefähr folgendermaassen. Die Ecken des Raumes werden abgestumpft oder leicht abgerundet und mit Divans gefüllt; über diesen sind Nischen ausgespart, in denen Bildwerke von ruhiger Haltung ihren Platz finden — keine Statuen oder Büsten von Tondichtern, sondern edle Frauen- oder Jünglingsgestalten, werthvollen Originalen aus unserer Zeit nachgebildet — oder Kopieen geeigneter Plastiken der Antike und der Renaissance. An den Längswänden hier und da gefällige Einbauten: Innenerker, Lauben, Podeste von unregelmässiger Form. Möglichst sparsame Verwendung von Draperieen, damit die Akustik nicht gefährdet werde. Dagegen eine durchgehende künstlerische Behandlung der Wände in Intarsia, oder farbigen Glaspasten, oder verschiedenen Marmor- und anderen Steinarten — die Verwendung von Stucco lustro ist ausgeschlossen. In angemessener Höhe Friesstreifen, gemalt, oder in Mosaik mit wenig Gold, oder als Basreliefs, gelegentlich unterbrochen durch Me-

daillons, Kartuschen oder Aehnliches. Keine Spiegel. Ueberall reichliche Anwendung von lebenden Pflanzen. Keine Kronleuchter; die Erhellung des Saales, wenn irgend angänglich, gleichfalls durch Glühkörper oberhalb matten, unauffällig in kassettirte Decken eingelassenen Glasscheiben; wo dies schlechterdings unthunlich, durch Armleuchter, die mit in die Wanddekoration einbezogen werden. Für die Dauer eines Quartetts, einer Sonate, deren Theile mit möglichst kurzen Zwischenpausen zu spielen sind, tritt eine mässige Verdunkelung ein. Keine festen Bankreihen, sondern Sessel in zwangloser Aufstellung, hier und da zu Gruppen vereinigt. In der Mitte des Saales ein ovales Podium für die Musiker, kaum ein halbes Meter hoch, zum guten Theil von Gewächsen umgeben, die von den Spielern und ihren Bewegungen nur wenig sehen lassen, und jedenfalls die Reflektor-Lampen der Pulte verdecken. Jeder Hörer sucht sich seinen Platz, wo er will. Der Eintrittspreis ist ein einheitlicher, wird aber für Künstler und Studirende ermässigt.

Aufgaben dieser Art sollten bewährten Meistern der Innendekoration, wie Behrens in Darmstadt, Hans von Berlepsch und Herrmann Obrist in München, van de Velde in Weimar, übertragen werden.

Auch die Programme der Kammermusik-Aufführungen bedürfen dringend einer Reform. Mit dem Herkommen, drei Streichquartette an

einem Abend zu Gehör bringen, muss gebrochen werden. Das war in der Dittersdorf-Epoche zulässig, als das Dasein für alle Welt noch erheblich ruhiger verlief, als man an einem Satze Haydns eine naive Freude hatte wie an einem frischen Veilchenstrauss, als man von den letzten Räthseln Beethovens noch nichts wissen konnte oder wollte, und brahms'sche Durchführungstheile noch ungeschrieben waren. Heute sind wir vielangespannte, schneller alternde Sterbliche, haben sämmtlich an der Metaphysik und anderen bittersüssen Aepfeln geschmeckt, und hören Alle, ob wir's Wort haben wollen oder nicht, die Musik mit einem Flöckchen Schopenhauer im Ohr. Unsere Nerven sind reizbarer, unser ästhetischer Genuss intensiver geworden — nur dass, wie er einerseits unsere Spannkraft steigert, andererseits auch an uns zehrt. Vernünftiger, als das zu beklagen, wär's, sich darnach einzurichten.

Selten hat ein besonders ehrgeiziger und zäher Kapellmeister drei Symphonieen nacheinander spielen lassen. Und doch ist in drei Symphonieen durchschnittlich nicht mehr Gedankengehalt verarbeitet als in drei Streichquartetten. Zudem schützt das in stets neuen Strahlenbrechungen erschimmernde Tonfarbenspiel der Streicher und Bläser den Hörer für Zeit und Weile vor Ermüdung, erleichtert ihm das wechselweise erfolgende Gegenübertreten der einzelnen Orchestergruppen die Auffassung — welche beide Momente bei

dem kleinen Ensemble der vier klangverwandten Saiteninstrumente in Wegfall kommen. Wenige werden sich mit gutem Gewissen zu behaupten getrauen, dass sie noch fähig seien, von einem beethoven'schen Quartett einen voll auszuschöpfenden Genuss zu haben, nachdem sie zuvor ein haydn'sches und ein mozart'sches eifrig lauschend in sich aufgenommen. Wer hat also den Muth, wieder ein Stück Gewohnheitszopf abzuschneiden? Ein Musterprogramm für Kammermusik stelle ich mir ungefähr so vor. Haydn: Streichquartett. Sodann einige Lieder. Mozart: An Chloe, Abendempfindung. Beethoven: Adelaide. Zum Beschluss: Mozart: Streichquartett. — Oder: Beethoven: Streichquartett (Erste oder zweite Periode). Darnach: Schubertlieder. Zuletzt: Schuberts Streichquartett in Dmoll, mit den Variationen über „Der Tod und das Mädchen". — Oder endlich: Brahms, Streichquartett. Alsdann eine Auswahl ernster Gesänge von Schumann, oder Cornelius, oder Hugo Wolf. Zum Schluss: Beethoven, Streichquartett (Dritte Periode). Hinwiederum wäre es wohlgethan, in die Vortragsordnung eines Liederabends ein Instrumentalstück einzulegen, das ähnliche Stimmungen wiederspiegelte, als die auf das Programm gesetzten Gesänge. Beispielsweise würde man den Cyklus der „Müllerlieder" zweckdienlich durch Schuberts Amoll-Sonate (op. 42) unterbrechen.

Klavierstücke von der Art der schubert'schen

„Moments musicals", der schumann'schen „Kreisleriana", der meisten chopin'schen Notturnos sollten überhaupt nicht vor Publikum gespielt, Lieder, wie die Mehrzahl der von Robert Franz komponirten, nicht öffentlich gesungen werden. Auch Goethes „Ueber allen Wipfeln ist Ruh" kann man Anderen nicht vorlesen. Wer bei der Lyrik Gegenliebe findet, dem schenkt sie als Schönstes eine köstliche, leicht vorüberhuschende Glücksminute, in der sie ihm ein zartes Geheimniss enthüllt. Undankbare Menschen sind indiskret.

IV.

In eine neue Zeit sind wir eingetreten, in eine Zeit der Unrast, des dreifach erschwerten Kampfes um's Dasein, der Austragung gewaltiger, alle Leidenschaften aufwühlender sozialer und politischer Gegensätze. Je turbulenter die Welt um uns wird, um so mehr abgeklärte Ruhe wollen wir über die Stätten gebreitet sehen, an denen unsere Seele tief aufathmen und unser Geist neue Waffenweihen erhalten soll. Nicht d i e Religion, wie ein David Friedrich Strauss meinte, doch e i n e Religion kann den jetzt aufstrebenden, sich um veränderte preiswürdige Lebensziele eifrig mühenden Geschlechtern die Kunst sein: eine jede Religion aber heischt ihren Tempel, aus dem alles störend Weltliche unnachsichtig verbannt bleibt, in dem man die Wogen des Tages- und Strassenlärmes nicht heranbranden hören darf. Nur ein Grosses in der Erscheinung wie im Wesen zügelt die Menge und ihren blinden Egoismus, nur ein Grosses wehrt dem Sinnlich-Pöbelhaften den Zugang und erzwingt sich Hin-

gabe und schweigende Verehrung. Hart wollte Nietzsche den Menschen der Zukunft haben, das heisst, in Willensstärke und Thatkraft alles müssig Sentimentalisirende und Weibische überwindend; hart wollen wir unsere Kunst, das heisst in strengem Idealismus alles Frivole und läppisch Anmaassliche niederbeugend. Eine Reaktion in unserem gesammten Musikleben thut bitter noth, eine entschiedene Wendung zum Männlichen, Nationalen, Grosszügigen hin. Was in den ehemals starken Strömungen der „Zukunftsmusik" sich hätte vertiefen können, scheint heute im Breiten und Seichten zeitweilig zu versanden.

Die Kultur fasst zusammen, die Mode blättert auseinander. Statt einer musikalischen Kultur im Sinne Beethovens und nach dem Willen Wagners, die uns seltenere aber hohe Festtage zu schenken berufen war, kam die Alles überfluthende Musikmode zur Herrschaft. Nicht etwelche mit besonders üppigen Mitteln ihre Partituren ausstattende „Richtung", sondern das Zuviel an Musik schlechthin, das Ueberhandnehmen eines sich in dumpfer Gefühlsseligkeit maasslos ausschwelgenden Musikgenusses auf Kosten einer nothwendigen energischen Pflege der aus gefestigtem, poetischem Gedankenwerk heraus blühenden anderen Künste hat den modernen Menschen narkotisirt. Bei den Tondichtern hat es oft den Formtrieb und die Gestaltungsfähigkeit verkümmert; bei den Aufnehmenden eine ungesunde, willenszermürbende Traumduselei her-

vorgerufen und die Kraft unterbunden, der Entwickelung künstlerisch gegliederter Vorstellungsreihen in bewusstem Miterleben, wenn nicht in der Illusion des Mitschaffens zu folgen. Insgleichen ist die musikalische Hochfluth in die Gebiete der Malerei, der lyrischen Dichtung, ja selbst des gesprochenen Dramas eingebrochen und hat dort arge Verwirrung angerichtet. Das Ergebniss: Bastardkunst und Brettelei. Gallertartige Gebilde, denen das Rückgrat des straffen Ideenwuchses fehlt.

Warum erscholl denn aus dem Lager der Jüngsten der Ruf: „Los von Wagner!"? Dass diese Sonne — wie jede andere — nicht ganz von Flecken frei war, das hatten auch wir alten Bayreuther längst erkannt, wenn anders wir mit wachen Augen auf die Szene blickten. Nein: in diesem „Los von Wagner" klang ein „Los von Beethoven", ja ein „Los von Goethe und Shakespeare" mit. Ueberhaupt ein Los von Allem, das in bedeutenden Verhältnissen aufgebaut ist und wirkt, das strenge Profile und damit Charakter zeigt, das vom Zuschauer und Zuhörer viel Hingebung verlangt. Den kleinen, leicht ermüdenden Seelen wurde es unbehaglich in der Nähe dieser Geistesriesen. Sie glitten ab — sie wurden Dekadenten. Sie sagten: der Mensch hat unzählige Nervenfäden; wir brauchen nur an jedem einzelnen zu zupfen, dann haben wir unzählige Künste. Das war die feminine Logik, die zu femininem

Herumtasten führte. Eine Ueberfülle des musikalischen Stimmungs-Kleinkrams wurde vor uns ausgeschüttet. Ehemals verspotteten die Fortschrittler in Siebenmeilenstiefeln einen Robert Schumann, weil er eine „Arabeske“ und „Bunte Blätter“ schrieb. Heute möchten Manche mit modern aufgefärbten bunten Blättchen am liebsten alle monumentale Kunst zudecken.

Euch verlangt nach Heiterem? Ein begreifliches Begehren. Doch das Kunstwürdig-Heitere kann nur eine Rückstrahlung des Ernsten sein. Es muss zu ihm in innerer Beziehung stehen. Wie das aus dem Geiste der antiken Tragödie geborene Satyrspiel zum eigentlichen Drama. Wie die „Meistersinger“ zum „Tannhäuser“ und zum „Tristan“, wie Beethovens „Siebente“ zur „Eroica“. Ihr aber fliehet vor dem Erhabenen zurück. Und Eure Heiterkeit schreitet und tanzt nicht in dionysisch beschwingten Rhythmen, sondern trällert den abgefeimten Couplet- und Dirnentanz-Refrain. Im besten Falle möchten uns gutmeinende Historiker lachen lehren, wie die Urgrossväter gelacht haben. Das Schmerzgefühl bleibt freilich im Wechsel der Geschlechter das gleiche. Denn uns Allen ist der Weg zum Hades gewiesen. Doch das Lachen ist der Zeit persönlichstes Gut und nicht allzuviel davon vererbt sich. Um eine Welt näher steht uns der „Lear“ Shakespeares als seine Lustspiele, der „Misanthrope“ Molières als seine Possen. Was Ihr nun gar heitere Kunst der Gegenwart

nennt, das sind Schnitzel und Schnittchen, zwerghafter, vertrockneter, kurzsichtiger Wort- und Stubenwitz. Ihr habt nicht einmal das Augenmaass für den Humor, geschweige denn den Humor selbst.

Es war eines der höchsten Verdienste Wagners, dass er den Deutschen wieder daran gewöhnte, sich an ein auf mächtiger, festgefügter Grundlage lebensvoll und hochstrebend Entwickelndes, sich an ein geschlossenes Ganzes zu halten. Das vielgestaltige moderne Leben drängt den Menschen in eine mühselig verschachtelte Arbeitstheilung, in eine ausgeklügelte Spezialisirung der Kräfte und Fähigkeiten hinein; das Drama weitet den Blick für umfassende Welterkenntniss. So auch die hochragende symphonische Kunst. Geben wir, selbst bei sorgfältigster Vorbereitung, ein Stück, ein theatralisches oder musikalisches Programm „gleich in Stücken", so nähren wir, mit oder ohne es zu wollen, wieder die Zerstreuungslust der breiten Menge, welche ohnedies von Natur dazu geneigt ist, sich an herausgegriffenen oder abgesplitterten Einzelheiten zu ergötzen.

Wie möchte hinwiederum die Kunst Wagners nach dem Sinne des Meisters auch in den Musiksaal hineinwirken? Ganz gewiss nicht, indem man Eigenheiten der Deklamation, der Orchesterführung, der Modulation mit hinübernimmt, wie sie allein die Szene motivirt. Sondern: indem man auch dort die Kunst

der *g r o s s e n L i n i e* hegt und pflegt. Dergestalt, wie sie sich in Bach und in Beethoven offenbart. In noch höherem Grade wie Beethoven wäre Bach der eigentliche Erzieher im Musiksaale der Zukunft. Weil er Strenge des Planes und des Ausdrucks, weil er ungebrochene Männlichkeit, weil er die grosse Linie hat. Grosse Linie, recht aufgefasst, heisst: unendliche Melodie. In edler Verjüngung wird dann der wurzelfeste dorische Tempel Bachs zum jonischen Beethovens, der uns das schönste, ebenmässigste Wellenspiel der Rhythmen aufzeigt.

So wollen wir denn, dass uns eine Kunst der grossen Linie auch das Haus baut, in dem jene Meister als oberste Gebieter walten sollen. Wie aus den neuen Hochburgen des musikalischen Dramas , so wird auch aus solchem Hause ein Geist in's Volk dringen, der Gemeines bändigt, Widerstrebendes einigt, und die ehrlich Ringenden in Kampf, Noth und Leid Gradsinn und Herzensmilde wahren lässt.

Vom gleichen Verfasser erschien:

Musikalische Essays.

BERLIN

Ernst Hofmann & Co.

1899.

Der Kern der Wagnerfrage.

LEIPZIG

Kommissionsverlag von E. F. Steinacker.

1902.

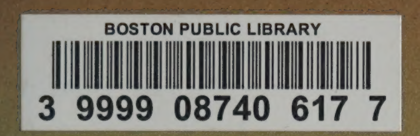
Im Herbst 1903 erscheint:

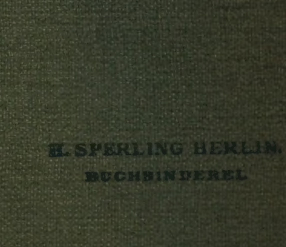
Musikalische Aphorismen.



Druck von A. Seydel & Cie., G. m. b. H., Berlin SW.






H. SPERLING BERLIN.
BUCHBINDEREI.